
Stanford University Libraries
3 6105 027 805 956



CHR. D. GRABBE

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

VON

OTTO NIETEN

SCHRIFTEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN
HERAUSGEGEBEN VON BERTHOLD LITZMANN
IV

DORTMUND
DRUCK UND VERLAG VON FR. WILH. RUHFUS
1908

Vorwort

Die wissenschaftliche Literaturhistorie ist über den bedeutendsten Dramatiker des nordwestlichen Deutschlands, den Westfalen Christian Dietrich Grabbe, meist mit einem herben Verdammungsurteil hinweggegangen. Zwar hat der unselige Mann manchen Forscher zu einer flüchtigen Betrachtung gereizt, aber man hat ihm nicht entfernt das Maß von Teilnahme zugewandt, das andre nachklassische Erscheinungen wie Kleist und Hebbel mit Recht erheischten. Und doch ist wohl keine Frage, daß Grabbe nächst jenen beiden Größeren die stärkste, ursprünglichste und originellste dichterische Potenz unter den norddeutschen Dramatikern in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts darstellt.

Was die Entstehung dieses Buches angeht, so reichen die Vorarbeiten zurück bis in das Jahr 1901, in dem zahlreiche Stimmen in Jubiläumsaufsätzen zum 100. Geburtstage Grabbes die noch lebendige Wirkung des Dichters bezeugten. Es galt hier noch mancherlei Neuland zu bebauen, soviel auch Forschern wie Grisebach, Piper, Ploch, Behrens, Ebstein zu danken war. In einem Jahr wissenschaftlicher Muße, für deren Gewährung seitens der vorgesetzten Behörden und des Ministeriums auch an dieser Stelle meinen Dank abzustatten mir Bedürfnis ist, gedieh der Plan zur Vollendung. Freilich war in diesen Jahren in mancher Hinsicht eine Wandlung für den Verfasser eingetreten, sowohl was sein persönliches ästhetisches Werturteil gegenüber den verschiedenen Schöpfungen des Dichters anlangt, als auch was die Anlage und Tendenz des Buches angeht. Es lag im ursprünglichen Plan, zunächst in einer wissenschaftlichen Monographie die For-

schungsergebnisse über die Entstehung, über Motive und Technik der einzelnen Dramen darzubieten. Lag doch in dieser Beziehung nur erst K. A. Pipers Monographie über den Gothland vor. Danach schwebte mir eine Biographie vor, die, auf jenen Resultaten fußend, aber frei von solchem wissenschaftlichen Ballast einem literarisch interessierten größeren Publikum ein Gesamtbild des eigenartigen Dichters und Menschen nahebrächte. Wenn ich nun zum Teil aus äußern Gründen mich zu einer Vereinigung dieser beiden Aufgaben entschloß, so ist es mir bewußt, daß der Schwerpunkt des vorliegenden Buches in der literarhistorischen Arbeit liegt, die neuforschend und zusammenfassend das Werden der dichterischen Persönlichkeit aus dem literarischen Milieu begreiflich zu machen, sowie Reflex und Wirkung auf die Zeitgenossen und in die Zukunft hin zu zeigen sucht; aber die biographischen Kapitel bilden die notwendige Ergänzung und Erklärung für das Verständnis des Grabbeschen Kunstwerkes. Dessen Zusammenhang soll insbesondre aus dem Schlußkapitel hervorgehn, auf das ich den Leser nach der Lektüre der in die Einzelheiten führenden Analysen jedesmal verweisen möchte. Im ganzen war an eine mehr essayistische Biographie also nicht gedacht. Denn der Literarhistoriker muß erst seine Arbeit getan haben, ehe eine Komposition nach rein künstlerischen Gesichtspunkten möglich ist, so undankbar sich der Essayist auch oft gegenüber dem Literaturforscher erweist, auf dessen Schultern er steht und ohne den er doch auf unsicher romanhaftem Boden sich bewegte. Mit wie ungeheurem psychologischem Reiz müßte nicht die Nachformung eines so einzig merkwürdigen Menschen wie Grabbe den kongenialen Künstler und Dichter locken, insbesondre einen, der den jungen Grabbe nachzuempfinden vermöchte!

Meine Aufgabe war also in erster Reihe darauf gerichtet, alles Wissen über Grabbe, die Ergebnisse eigenen Forschens mit den Resultaten der gesamten früheren Untersuchungen zusammenzufassen, die historische Wahrheit über Grabbes Leben

zu ermitteln. Leben und Werk sollen sich gegenseitig auseinander erklären. Aber die Hauptsache, das Dauernde, ist natürlich das Werk. Wenn man aber dessen Wert anerkennt, so mag man über die Person des Schöpfers nach einem Wort aus Gothland denken: „Wir können ihn nicht lieben, also wollen wir ihn vergessen“. Der Biograph freilich, sofern er nicht großen Aufwand an ein unnützes Werk vertut, wird natürlich das Positive und Dauernde möglichst scharf herausarbeiten, die großen Eigenschaften ins rechte Licht setzen. Als Alkoholiker ist Grabbe nicht zu retten, aber andererseits hat ihm das Schicksal eine so schwere Last auferlegt, daß der Anteil der eigenen Schuld dadurch weit überwogen wird. Wer etwa mit Ebstein sich die Krankheitsgeschichte des Dichters vergegenwärtigt, muß doch staunen, was dieser Mann bei dieser Überfülle von Elend geleistet hat.

Welch ein Wirrsal grundverschiedener, sich befehdender, verketzernder und enthusiastischer Auffassungen hat die Erscheinung Grabbes ausgelöst! Das Werturteil schwebt auf des Messers Schneide. In jedem Betracht gilt Grabbe als ein Grenzphänomen. Soll man nicht Mitleid haben mit dem Kranken, den bis zum letzten Atemzug ein fieberhaftes Streben nach Größe beseelte? Wird nicht die Verachtung mit dem Charakterschwachen die Sympathieen für diesen zwiespältigen Mann zerstören? Und führt uns nicht auch der Dichter gerade in seinen originellsten Eingebungen oft an die Grenze, wo der subjektive Geschmack entscheidet, ob er noch tragisch zu genießen vermag oder ob er nur eine bizarre Kuriosität bestaunt? Ein génie mal logé, von allen Glückswerten des menschlichen Lebens ausgeschlossen gleich denen, „so nichts sind und nichts können“. Ein Mensch von außergewöhnlichem Talent, der es doch zu nichts bringt, ein zwiespältiger großringender Mann, der verächtlich zugrunde geht. Die dunkeln Widersprüche des Daseins selbst tauchen in schmerzhafter Furchtbarkeit vor uns auf. Die tragische Größe in Grabbes Werk spricht sich erhaben dahin aus, daß sich hier

ein tiefster Schmerz enthüllt ohne bettelndes Mitleid, ohne Anklage, aber hoheitsvoll in seinem Stolz. Das ist die reinste Wirkung. Ecce homo — ecce poeta.

Nach Fertigstellung dieser Arbeit ist es mir Bedürfnis, für manche Förderung und Hülfe meinen Dank auszusprechen. Die Vorlesungen von Professor Franz Muncker in München, dem ich manche wertvolle Anregung danke, ließen die ersehnte Fühlung mit der Literaturforschung wieder gewinnen. Die Berliner Bibliothek gestattete durch freundliche Vermittlung des Bibliothekars Dr. Wolf in München eine Abschrift der ersten Fassung von „Marius und Sulla", die nun inzwischen freilich auch von P. Friedrich in seiner Grabbeausgabe bereits gebracht wurde. Dankbar gedenke ich ferner der Liberalität des Herrn Dr. Robert Hallgarten in München, der durch den Einblick in seine wertvollen Inedita, sehr ausführliche Fassungen des Hannibal und der Hermannsschlacht, die lebendigste Anschauung von der Arbeitsweise des Dichters ermöglichte. Die Münchener Staatsbibliothek besitzt noch einige Grabbereliquien, die mir Herr Dr. Petzet gütigst zur Kenntnisnahme überließ: wenige Blätter der Hermannsschlacht und sodann eine Locke von Grabbes Haupthaar, die Ignaz Hub pietätvoll aufbewahrte. Herr Professor Dr. Anemüller machte mit freundlicher Bereitwilligkeit die Schätze der Detmolder Landesbibliothek zugänglich. Die dort befindlichen wertvollen Dokumente sind allerdings in der leider vergriffenen Ausgabe von Oskar Blumenthal fast vollständig ausgenutzt, während sie in der Grisebachschen Ausgabe mit Recht vermißt werden. Ich habe daher in der von mir besorgten Grabbeausgabe mit biographischer Einführung und Einleitungen zu den einzelnen Stücken, die ungefähr gleichzeitig mit diesem Buch in Max Hesses Leipziger Klassikerausgaben erscheinen wird, auch die Briefe an Grabbe gebracht, wie auch die Briefe von Grabbe um verschiedene Nummern vermehrt werden konnten. Im übrigen könnte der Detmolder Lokalforschung noch manche

Bereicherung der Grabbeforschung gelingen. Aber es scheint sich auch an Grabbe das Sprüchwort zu bewahrheiten: der Prophet gilt nichts in seinem Vaterland!

Mit herzlichem Dank gedenke ich endlich noch des liebenswürdigen Entgegenkommens des Herrn Professor Dr. Berthold Litzmann, des Vorsitzenden der Bonner Literarhistorischen Gesellschaft, in deren ordentlichen Mitgliederkreis ich mich durch die vorliegende Arbeit einführte. Bei Lesung der Korrekturen wurde ich zunächst von Herrn Dr. Enders in Bonn, sodann von Herrn Dr. Rick in Siegburg durch Rat und Tat auf das uneigennützigste unterstützt.

Ostern 1908 **Der Verfasser**



Inhaltsverzeichnis

I. Kapitel

Heimat — Eltern — Jugend

Ich seh die Flur, wo ich als Knabe spielte,
Wo ich mich kindlich glücklich fühlte,
Ich seh das väterliche Haus.
(Gothland IV).

Die rote Erde hat so manche rauhe trotzig düstre Westfalengestalt genährt. Seit der großen Cheruskerschlacht ward insbesondre das Lippesche Ländchen ein ewig denkwürdiges Fleckchen Erde. Ursprüngliches wildurwüchsiges Germanentum hielt sich lange ungebrochen, Heidentum und Götterglaube steckte zäh und tief in den Niedersachsen, bis Karl der Große sie mit Feuer und Schwert zum Christentum bekehrte. Auch in Thietmelle — d. i. nach Grabbes Interpretation in der „Hermannsschlacht" Volksgerichtsstätte — hat der gewaltige Kaiser geweilt. Seit dem 12. Jahrhundert treffen wir die Lippeschen Herrn, die meistens den Namen Bernhard oder Simon tragen, und die auch unter dem welfischen Heervolk des Hohenstaufendichters erscheinen. Bernhard II., der Begründer von Lippstadt, war einer der tüchtigsten Feldherrn Heinrichs des Löwen. Die Reformation brachte die heftigsten Erschütterungen über das altkatholische Land, das in Münster die tollste Ausgeburt des Wiedertäufertums als Extrem des neuen revolutionären Geistes ausbrütete. In Lippe aber ward durch Bernhard das lutherische Bekenntnis, durch Simon die reformierte Lehre siegreich. Aus der Grafschaft

wurde 1720 ein Reichsfürstentum. Mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts wird Europa von Kriegsstürmen erschüttert. Die Kleinen haben es in solchen Stürmen besser als die Großen, aber auch der Lippesche Kleinstaat erlebte mancherlei Umwälzung. 1802 starb Leopold und hinterließ einen unmündigen Sohn Paul Alexander. Für ihn regierte bis 1820 die Fürstin Pauline, eine vortreffliche Herrscherin, die den durch die französische Revolution blutig inaugurierten Freiheitsideen Eingang in ihrem Ländchen verschaffte, indem sie Leibeigenschaft und Frondienst möglichst beseitigte und die Unabsetzbarkeit der Staatsdiener verfügte. Unter Paul Alexander ward dann nach dem Vorgang der Fürstin Pauline eine landständische Verfassung eingeführt und am 6. Juli 1836 ein Landgrundgesetz veröffentlicht. Diesen innern Fortschritten entsprachen Änderungen nach außen. Dreimal wandelte sich das große Ganze, davon das Ländchen ein Teil war; anfangs im alten Reich ein Stück des westfälischen Kreises, gehört es vorübergehend dem Rheinbund an, um nach Napoleons Vertreibung ein Glied des deutschen Bundes zu werden.

Die Residenz Detmold präsentierte sich am Anfang des 19. Jahrhunderts als schmucke und freundliche Mittelstadt. Trottoirs und Laternen schienen dem biedern, vom Dorfe kommenden westfälischen Bauern schon eine Kulturerrungenschaft. Ein altertümliches Schloß, ein schöner Paradeplatz waren die eigentümlichen Schmuckstücke, eine Garnison belebte das Straßenbild und das gesellschaftliche Leben. Theatervorstellungen fanden im Orangeriegebäude statt, bis 1825 ein neues Schauspielhaus eingeweiht wurde. Insbesondere aber ist das Land ein Kleinod durch seine geschichtlichen Erinnerungen und durch seine landschaftlichen Reize. In unmittelbarer Nähe mit Linden bepflanzte Promenaden, pappelumsäumte Alleen führen hinaus zum Büchenberg. Und während diesseits der Berlebecke der Blick hinüberschweift in die Gegend von Meinberg, wo Horn liegt mit den Extern-

steinen, — über deren Natur man sich ebenso lebhaft stritt wie über den Schauplatz der Varusschlacht — bis zur höchsten Erhebung des Teutoburgerwaldes, dem die Gebirgskette an das Eggegebirge anreihenden Velmerstot, winkt über den Bach herüber der eigentliche Kamm des Teutoburgerwaldes, durch die Dörenschlucht und das Winfeld gegen die Senne hin abgeschlossen. Den Kern des Gebirges bildet die Grotenburg, deren waldumrauschte Höhe heute das Werk eines einsamen eigenwilligen Bildnergenies krönt: Bandels Hermannsstatue, die gewaltig aus den Wipfeln hervortritt. Ein mächtiges Rauschen wogt durch diese prachtvollen Bestände deutscher Eichen und Buchen. Und was der Dichter, der die Scholle, die ihn getragen, liebte, aus seiner heimischen Natur sah und aus ihr heraushörte, verrät uns manches Bild und Gleichnis seiner Dichtung. In wilder Laune ist er oft „über die schwärzlichen Berge“ seiner Heimat gewandert. „Das ganze lippesche Land rauscht von Bäumen, Waldbächen und fallenden Blättern.“ Man kann den Rhytmus solcher Natur-Musik in der „Hermannsschlacht“ vernehmen.

In Hiddesen am Fuß der Grotenburg wurde am 10. November 1765 Dorothea Friederike Grüttemeier geboren, die sich 1792 mit dem Lemgoer Postboten Adolf Heinrich Grabbe, in Strüh bei Ahmsen am 6. März 1762 geboren, ehelich zusammentat. Der Name Grabbe war nicht so selten, und es waren durchweg kleine Leute, die ihn trugen, so hat A. Ploch in den Lippeschen Intelligenzblättern einen Einlieger, einen Colon, einen Waldschützen Grabbe entdeckt. Adolf Heinrich Grabbe, der von Hause aus nichts besaß, hatte sich dank seiner sparsamen Ehefrau ein eigenes Haus in der Lemgoer Vorstadt, zwei kleine Gärten erworben und eine Geldsumme gespart. Das sprach für den Mann, als er sich um die Stelle eines Zuchthausverwalters in Detmold bewarb. Er erhielt den Posten — zunächst mit dem Titel Zuchthausverwalter, dann Zuchthausmeister — mit einem Gehalt von 400

Talern, das sich aber dadurch vergrößerte, daß er zugleich Leihbankverwalter wurde und Auktionen und Steuereintreibungen übernahm. Durch diese Tätigkeit knüpfte sich eine wichtige Beziehung zwischen der Familie Grabbe und der Clostermeiers an, der die Aufsicht über diese Institute hatte. Die Dienstwohnung in der Bruchstraße, ein einstöckiger Steinbau mit altertümlich geschweiftem Dach, existiert noch heute, während das Zuchthaus inzwischen abgerissen ist. Neben diesem Häuschen nannte Grabbe noch einen Garten vor dem Tore sein eigen.

Der alte Grabbe war ein ziemlich großer Mann mit einem blassen, magern Gesicht. Er war ein stiller ordentlicher Mensch, ein schlichter Ehrenmann, der die Achtung seiner Vorgesetzten besaß. Von seinen Lebensgewohnheiten hören wir, daß er nachmittags regelmäßig sein Bier im Neuen Krug vor der Stadt trank; abends las er gern, behaglich im Sorgenstuhl sitzend, seine Zeitung oder ein gutes Buch, oder er diskurierte über die neuesten Stadtgeschichten mit der Philosophie eines gesunden Menschenverstandes. So äußerte sich, wenn auch auf wunderliche Art, ein gewisser Bildungsdrang und ein allgemeineres Interesse. — Alles in allem sehn wir vor uns einen respektabeln Philister mit bürgerlichen Tugenden, der vorwärts strebte, aber mit seinem Los zufrieden war. Der Sohn erbte von ihm den nachdenklichen Zug, das bleiche Gesicht, Gang und Haltung, auch die klare deutliche Handschrift, die uns an den auf der Detmolder Bibliothek aufbewahrten Briefen des alten Grabbe auffällt.

Stammt vom Vater der Charakter, so ist beim Dichter das Erbteil der Mutter wichtiger: kommt doch von ihr Naturell, Temperament, Gefühls- und Empfindungsleben. Grabbes Mutter war eine starke hochgebaute Frau mit ausdrucksvollen Zügen und hellen Augen: „in ihrer weißen Piquemütze und ihrem breitgestecktem Tuch stellte sie eine repräsentable Bürgersfrau dar.“ Ihre Bildung war nicht weit her.

Sie sprach Lippesches Platt, und wenn sie hochdeutsch schreiben mußte, so haßte sie doch die Orthographie, wie Don Juan und Leporello im Drama. Das Buch, das sie am gründlichsten kannte, war die Bibel. Sie hat ein sehr hohes Alter erreicht und Gatten und Sohn lange überlebt. Sie war an Energie ihrem Gemahl überlegen, der sich aber doch mit einem gewissen Gleichmut seiner temperamentvollen Ehehälfte anpaßte. An ihrem moralischen Charakter rühmt Ziegler ihre Hülfsbereitschaft, ihre solide Führung des Haushalts, ihre Rechtschaffenheit und Gradheit. Der Dichter erbte von ihr das lebhafte Temperament, die tiefblauen seelenvollen Augen; aber bereits hier ist die Verbiegung angedeutet: die Frau ist hastig und unruhig, ihr energischer Wille ist nicht genügend vom Intellekt beleuchtet und geleitet, er richtet sich auf Wunderliches. Mitursache von Grabbes Charakterverkehrtheiten ist aber zweifellos auch Vererbung.

Um das Familienbild zu vervollständigen, ist nicht zu vergessen Minchen Wallbaum, die Pflegetochter und die Magd des Hauses. Diese 4 Menschen haben treu zusammengehalten ihr Leben lang.

Ziegler beschreibt uns das Interieur der bürgerlichen Familienstube, von deren Behagen leider die Poesie Grabbes so wenig ausströmt: ein altmodiger runder Tisch neben dem Ofen, der wie ein großes Vorgebirge in die weite gewölbeartige Stube hineinragt, dahinter 2 große Gardinenbetten, deren weiße Kissen hoch aufgetürmt sind, zur Seite Koffer und Kasten. Auch fehlt die schnurrende Katze nicht, und die possierlich boshafte Kreatur spielt keine geringe Rolle in der Poesie des Dichters.

8 Jahre vergingen, der Vater war schon fast 40, die Mutter 36 Jahre alt, als am 11. Dezember 1801 das einzige Kind der Ehe geboren wurde. Schon dieser Umstand war geeignet, allerhand mysteriöses Gerede heraufzubeschwören, an dem Grabbe selbst nicht unschuldig war. Am 26. Dezember ward das Kind getauft, und zwar auf eine echt west-

fälische Namenverbindung: Dietrich Christian. Der Rufname war aber nur Christian, wie z. B. Grabbes Zeugnisse beweisen. Heine spricht immer nur von Christian Grabbe und die Mutter nannte den Sohn ihren „leuwen, leuwen Christian“.

Waren es Genien oder Dämonen, die um Grabbes Wiege standen? Die Verhältnisse scheinen nicht abnorm. Und doch: Grabbe kam mit verletzter wunder Seele zur Welt. Die Eigenschaften der verschieden gearteten Eltern gaben keine einheitliche Mischung und keinen reinen Gleichklang. In dem Mangel an Proportion in der äußern Gestalt, wie es damals wenigstens schon angedeutet sein muß, mag sich eine gewisse seelische Disharmonie schon ausgeprägt haben. Aber bestimmter wie ist es mit der alkoholischen Belastung seitens der Eltern? Sollte der tägliche Abendschoppen des alten Grabbe so verhängnisvolle Wirkung gehabt haben? Zwar spielte die Rumflasche im Hause eine gewisse Rolle und man darf wohl darauf hinweisen, daß der Alkohol damals wie heute im Volk keineswegs nur als verderbliches Gift, sondern auch als Nahrungsmittel galt. Nun hat Duller der Frau Lucie geglaubt und in der Mutter die Quelle alles Unheils gefunden — sie, die „bösartige halbverrückte Kreatur, die jede geistige Regung unter der starren schmutzigen Kruste des Sinnenlebens erstickt habe.“ „Sie säuft, sie stiehlt“ keifte ihre Schwiegertochter, die ihr an Zungenfertigkeit nicht nachstand. Dem gegenüber möchte man die historische Wahrheit lieber bei Freiligrath suchen oder bei Heine, der die unglückliche Frau verteidigt hat, der es aus Grabbes eigenem Mund öfters gehört, daß die Mutter ihn nachdrücklichst gegen „dat Supen“ verwarnte. Und zu dem „boshaft dummen Aufschnitt“ der Frau Lucie, daß Frau Grabbe ihr Kind statt mit Milch öfters mit — Alkohol genährt habe, hat die graue, schuldlose Mutter selbst das Wort zur Verteidigung ergriffen: „Wie sollte eine Mutter solche Freveltat an ihrem einzigen Kinde, auf welches sie alle Hoffnung gestützt hat, ausüben und dem Kinde von 4 Jahren das starke Getränk vor das Bett stellen?“ In die-

ser Beziehung der Mutter bestimmte Vorwürfe zu machen, ist wohl nicht gerechtfertigt. Daß eine Natur wie Grabbe den Lockungen des Alkohols erlag, wird anderswoher verständlich. — Daß eine „unheimliche Gewalt" zur Zeit der Entwicklungsjahre zerstörerisch eindrang, hat einen höhern Grad der Wahrscheinlichkeit für sich.

Grabbe selbst hat, da ihm in einem entscheidenden Moment das Krankhafte seines Wesens zum Bewußtsein kam, über seine eigenen Anfänge nachgegrübelt — dem Mißgeborenen gleich, der sich über den Anfang seines Verwachsenseins Rechenschaft gibt. „Sohn ziemlich geringer Eltern, mitten in Gefängnisszenen als Kind erwachsen, sodann selbständig und ohne Kontrolle die Schule besuchend". Hypochondrische Selbstquälereien aber noch mehr eine groteske Reklamesucht sprechen aus der brieflichen Mitteilung an Kettembeil: „Ich leitete als Kind an einem wollenen Faden einen Mörder, der begnadigt, 70 Jahre alt und mein täglicher Gesellschafter war." Immermann gegenüber entschuldigte Grabbe gleichsam seine Existenz: „Was soll aus einem Menschen werden, dessen erste Erinnerung war, einen alten Mörder an die frische Luft zu führen?" Und tatsächlich mochte die Abkunft von einem Zuchthausverwalter und Steuereintreiber etwas Odiöses haben und die Phantasie des Knaben wurde durch das Zuchthausmilieu gewiß verdüstert. Manche Bilder im „Gothland", die Gestalt des Verbrechers Tocke, sind aus Jugenderlebnissen und nicht aus literarischen Reminiszenzen zu erklären.

Grabbe hat seine Herkunft nie verleugnen können, die niedrige Geburt lastete wie ein Fluch auf ihm, und er hatte nicht die Kraft aus seiner Sphäre herauszukommen. An einem ähnlichen Zwiespalt ging ein verwandter, aber minderer Zeitgenosse, Niebergall, der Dichter lokaler Dialektpossen, zu Grunde. Andere große Männer haben die Schranke niedern Herkommens innerlich oder äußerlich überwunden und haben sich aus kleinen Anfängen aufsteigend, die Sitten

der großen Welt angeeignet, z. B. Schiller, Klinger, Wagner, Grabbe hat sich nur darüber erhoben in dem Element der Ironie, in dem Schmerz und Freiheit sich vereinen. — Die redliche Beschränktheit des Vaters war in ihrer Sphäre zufrieden. Die rauhe Gradheit behielt der Sohn aus dem Stammhause, die phantastische Willkür der Mutter war sein Erbteil. Die Beengtheit des Gesichtskreises einer kleinbürgerlichen Familie in einer kleinen Stadt, mit der Neigung zum Klatsch, der Beurteilung aus der Froschperspektive heraus, der Mangel einer sichern Herzensbildung, aber auch die elementare Gefühlswelt in Liebe und Haß sind Elemente, aus denen sich die geistige Mitgift solcher Kinder zusammensetzt. Realistisch nüchterne Betrachtung väterlicherseits und die leidenschaftlich ungeklärte Subjektivität der wenig gebildeten Mutter erklären manches in Grabbes dichterischem Prozeß und in der Art seiner Charakteristik.

War in dem Kinde schon eine psychopathische Minderwertigkeit, so kam viel auf die Erziehung an, die die üble Disposition ausgleichen konnte. Viel Psychologie darf man von Grabbes Eltern nicht verlangen, Duller wirft der Mutter rohe verschüchternde Härte vor, Ziegler im Gegenteil Verzärtelung — beides wäre ein Fehler. — Der Knabe war zart und schwächlich, ängstlich und unbeholfen, ja blöde und verschlossen — dabei andrerseits wieder von „riesenhafter Widerspenstigkeit“, in der sich sein Ich aufbäumte. Jedenfalls aber war diese Scheu nicht Ausdruck innerer Bescheidenheit, sondern körperlichseelischer Gebundenheit. Ganz früh wächst aber schon Eigenes, Selbständiges. Bleibt Grabbe in einer Beziehung kümmerlich, so wächst er andererseits über die Genossen, deren Zuneigung er durch ätzenden Witz, wie er Mißwachsenen eigen, leicht verscherzt, hinaus. Ahmen die Jungen in ihren Balgereien die Napoleonischen Kriege nach, so steht er überlegen lächelnd und kritisierend abseits. Will er nicht oder kann er nicht? Es ist das Zwitterhafte seines Wesens, die Ironie seiner Natur, die sich schon so früh offen-

bart. Für sich allein hat er dann die Napoleonischen Kriege durch das Spiel mit Vitsbohnen klar gemacht, wo er mit Feuer und Flamme dabei war — ein Analogon zu Wolfgang Goethes Puppentheater. — Unfroh und einsam, dabei ein ehrgeiziger Träumer — schon früh bildet sich diese Wesensart aus. Aber er konnte auch anders sein. Wehmütig denkt der Unselige an die Gartenscholle, wo sein Vater grub. An sie ist der Traum seiner Jugend gebunden.

„Ich seh' die Flur, wo ich als Knabe spielte,
Wo ich mich kindlich glücklich fühlte,
Ich seh das väterliche Haus."

Draußen im Garten unter blühenden Obstbäumen — ein Gartenhäuschen liegt an einem kleinen Wasser, — da hat er Sommerfreuden genossen, und auf dem Zuchthof hat er mit seinen Jugendkameraden gespielt und getollt. Die Mutter trat dann wohl aus der Stube heraus und drohte ihrem Jungen lächelnd mit dem Finger. „Mutter, gif mui 'n Mattiger." — „Nare vunnen Jungen, meunst diu, die Mattigers können lütken?"

Überhaupt scheint das Familienleben ein recht harmonisches gewesen zu sein. Grabbe erinnert sich später noch dankbar, wie ihn die Mutter mit Kaffee, Butterbrot oder armen Rittern pflegte, wenn er nachmittags aus der Schule kam. Die Schule war dem Wissenshungrigen kein verhaßter Zwang. Über den älteren Schüler fließen die Quellen reichlicher. Selbstverständlich heben wir zunächst das Positive und Erfreuliche hervor — und das ist nicht wenig.

Grabbe war ein intelligenter und fleißiger Schüler, und seine Eltern hatten es nicht zu bereuen, wenn sie sparten, um ihrem Sohn den Besuch des Gymnasiums zu ermöglichen. Als Archivrat Clostermeier sich für ein Stipendium bei der Fürstin Pauline verwandte, legte er 4 Zeugnisse bei (von Rektor Köler, Direktor Preuß, Rat Falkmann und Möbius), die für Charakter, Begabung, Arbeitsamkeit durchaus rühmlich aussagen: er zeigte wissenschaftlichen Eifer und stillen Fleiß

auch über die Schule hinaus. Fürstin Pauline entschied unterm 7. Februar 1818: „Von Grabben senior und junior habe ich eine gute Idee, der Vater ist brav und pflichttreu, der Sohn fleißig und von ausgezeichneten Gaben, er wird zu seiner Zeit wohl Anspruch auf die Stipendien des hl. Kreutzes und der 11 000 Jungfrauen machen können." Vor den alten Sprachen mit ihrer logischen Verstandesschulung bevorzugte der Schüler die ethischen die Phantasie weckenden Bildungsfächer: Geschichte, Geographie, Deutsch; leider wissen wir von seiner religiösen Unterweisung nur wenig. Seine Aufsätze waren originell in Ausdruck und Gedanken. Ein Märchen war so eigenartig erfunden, daß Falkmann ein gewiß seltenes Prädikat erteilte. „Grabbe, wo haben Sie das her? Es ist ja, als ob man etwas von Shakespeare oder Calderon läse."

Wie überall und immer trat auch unter den Detmolder Primanern jener Zeit die Krankheit der Entwicklungsjahre unerbaulich auf. Es wurde geraucht, getrunken, gespielt, weil's eben verboten war — und Renommage galt als die wahre Kraftäußerung. Zu den rechten Bierburschen, denen die Literatur unlebendiges Papier war, gehörte Grabbe wohl nicht, das vertrug sich kaum mit seiner Vielleserei und mit seiner Armut, (auch soll er ein zu „schüchternes ideales Wesen" gezeigt haben). Gelegentlich nach Spaziergängen war den Schülern wohl eine Einkehr erlaubt, und draußen in den malerisch im Waldesschatten gelegenen Krügen lernte der junge Grabbe einen seiner Totfeinde kennen: das süße Gift, das ihm eine Kraft antäuschte, nach der er lechzte, das ihn, der sich nach großen Aufregungen sehnte, mit einer Fata Morgana lockte. Und in der Skala der Spirituosen griff er gleich zu den schwersten, er faßte eine verhängnisvolle Vorliebe für den Alkohol in der konzentriertesten Form, für den Rum und den Grog. Mit Inbrunst gab er sich den Stimmungen hin, die ihm die Geister des Feuertranks so bereitwilligst schenkten. Dann war die peinigende Hemmung seiner Schüchternheit gelöst und in wilden Tiraden richtete sich in seinem

Innern eine unterdrückte Kraft auf. Der Vulkan lüftet sich, die Gebilde seiner Fantasie werden lebendig und bedrängen ihn. Dann spielte er Theater und markierte in grotesker Form den starken Mann, mochte er nun mit Shakespeares Narren seine Lehrer parodieren, die Torheiten der Detmolder verulken oder aber unter den Eichen des Teutoburger Waldes Schillerisch schwärmen. Wie mochte er, der sonst mißachtete Zuchtmeisterssohn, als berauschter Komödiant imponieren. Wie mochten gerade in diesem Zusammenhang böse Charakterschwächen sich einwurzeln: Eitelkeit, Renommage, die Phantasielüge. — Diesen schlimmen Hang hatte Clostermeier wohl im Auge, als er seinem Schutzbefohlenen ins Album schrieb: In litteris qui proficit, In moribus sed deficit plus deficit quam proficit et in fine nil fit".

Dämon Alkohol erscheint von Anfang an merkwürdig verbunden mit einem an sich hoch anzuerkennenden Streben, das aber die zwiespältige Haltung dem Leben gegenüber bei dem von vorherein Abnormen verschärfen mußte. Ungeheuer war der Bildungsdrang des Knaben, seine Lektüre außerordentlich ausgebreitet. Er las bis tief in die Nacht hinein und der Kaffee mußte ihn wach erhalten — ihn den Überreizten.

Geschichtswerke, und zwar insbesondere Plutarchs Standard Work antiker Biographie, und Dramen erschlossen eine neue Welt. Vor allem zündete das feurige Pathos Schillers, nicht nur in den revolutionären glühenden Räubern, vielmehr bemerkt Grabbe später, daß ihn kein Kunstwerk so „durchklang und durchleuchtete, da sich mit den Entwicklungsjahren das poetische Talent regte", als Schillers Wallenstein. Das sind Ereignisse von grundlegender Wichtigkeit, als Grabbe beginnt für Schiller zu schwärmen. Aber die Verehrung für den nationalen Lieblingsdichter erlischt nicht, als er gleichzeitig den Offenbarungen des großen Briten lauscht, der mit noch gewaltigerer Schöpferkraft das Wesen der Welt wiederspiegelt ohne verschönernde Illusion und ohne subjektiv begeisterte Reflexion. Sein erster Verleger, den der Unterpri-

maner für seine Theodora suchte, soll Göschen in Leipzig sein, der Verleger der Meisterwerke Deutschlands, der Unterstützer Schillers. Wie bekämpfen sich in diesem Brief Stolz und Bescheidenheit des jungen Autors auf das sonderbarste in unsicherer Mischung, und wie reimt sich dieser verschämte Materialismus für einen Schüler des Idealisten Schiller: eigentlich will er kein Geld von dem Verleger, aber weil er zufällig nach Pyrmont reisen möchte, hätte er es doch ganz gern, und zwar am liebsten recht bald. — Höchst charakteristisch für das überwiegende Phantasieleben, aber auch für die Unfähigkeit, Abstände abzuschätzen und sich selbst richtig zu umgrenzen, ist es, festzustellen, wie Grabbe Schiller nachahmt, ja mit ihm sich identifiziert — bis auf den Wortlaut der Bekenntnisse. Wie Schiller schwankt Grabbe, ob er Medizin, Theologie oder Jura studieren soll. Schiller reiste, um Shakespeares Werke zu sehn, nach Stuttgart und schrieb von ihnen befeuert seine Räuber. So will Grabbe alles opfern: neue Schulbücher, Taschengeld — will auf den Ausflug verzichten, — wenn die Eltern ihm Shakespeares Werke schenken. In diesem Brief, geschrieben in der Geburtsstunde des Dichters Grabbe, heißt es: „Es ist in seiner Art das erste Buch der Welt und gilt bei vielen mehr als die Bibel, denn es ist das Buch der Könige und des Volks, es ist das Buch, wovon einige behaupten, daß es ein Gott geschrieben habe, es sind: die Tragödien Shakespeares, des Verfassers des Hamlet".

Wir zweifeln nicht, daß dieser Enthusiasmus für Shakespeare ganz ungeheuchelt ist. Aber welch wunderliche Formen nimmt diese Schwärmerei an und wie deuten sich bei dieser Gelegenheit keineswegs anmutende Züge in des Dichters Physiognomie schon so früh an. Unnaiv ist der gekünstelte Ton, in dem Grabe seine Sehnsucht an den Tag legt, und welch pfiffig-verschmitzte Art, seine Wünsche in diesem Daseinskampf durchzudrücken! Er geht nicht die Mutter an, sondern den Vater, und anstatt mündlich vorzusprechen, vertraut er lieber auf die Wirkung seiner Schriftstellerei. Bitt-

gesuche in Aufsatzform sollen Gehör verschaffen, und der nach Aktualität haschende Journalist kündigt sich bereits in der Form einer „kritischen Betrachtung“ frei nach Clostermeier an. Aber mit welchen Gründen soll man dem guten Alten solche Unbegreiflichkeiten plausibel machen? Es ist ein fataler Unterton in den Briefen an die Eltern — dieses scheinbar unterwürfige Sichakkommodieren an einen niedern Standpunkt, über den er sich insgeheim doch lustig macht. Man kann mit der Schriftstellerei viel Geld verdienen, Ruhm bei Kaisern und ein Honorar von Tausenden — mit solchen fast parodistisch übertreibenden Trümpfen wirkt er auf den ungebildeten Vater am kräftigsten ein. Auch die groteske Art des Humoristen bildet sich schon aus. Bezeichnend ist, wie er, der Lebensunreife, doch bald allerlei Schliche und Kniffe kennt, wie ein alter Praktiker seines Berufes. Er dringt mit seinen Wünschen bei dem wohlmeinenden alten Grabbe durch, aber wie soll er bei seiner Armut seine Theaterleidenschaft befriedigen? Not macht erfinderisch, und auf eine kleine Spitzbüberei kommt es auch nicht an. So wird denn eine Maskerade zu Täuschungszwecken erfolgreich ins Werk gesetzt: der junge Theaterenthusiast erscheint mit der Flöte unterm Arm vor den Pforten des Kunsttempels und passiert so als Mitglied der Kapelle.

Mit 17½ Jahren absolvierte Grabbe die Prima, aber man ließ ihn noch nicht ziehn, weil man „jugendliche Ausbrüche“ fürchtete. 5 Schnäpse hintereinander austrinken — anstatt reumütig um Entschuldigung zu bitten, wenn man vom Lehrer in flagranti ertappt wird, das erklärt in der Tat solche Befürchtungen, wie das junge Genie denn bereits durch seine Exzentrizitäten in der kleinen Stadt auffiel und Anstoß erregte. In exaltierter Laune schrieb der Berliner Student, sich arg überhebend, in einem autobiographischen Dokument: „ich überflügelte bald in den Wissenschaften nicht nur meine Mitschüler, sondern auch manche meiner Lehrer — — — da aber mein Geist bei seinem innern Wachstum sich auch äußer-

lich entfalten mußte und dies auch in jugendlichem Übermut auf eine vielleicht zu gewaltsame Weise geschah, so konnten meine ein wenig kleinstädtischen Landsleute das nicht fassen und ich merkte, daß es um meine Lippesche Laufbahn geschehn war." — Man darf aber doch nicht annehmen, daß Grabbe ein Führer der jungen Gesellschaft war, vielmehr schloß er sich ab. Viele Freunde hat er wohl nicht gehabt, jedenfalls bewahrte ihm nur Petri die Treue. Die geselligen Künste, Malerei und Musik, ließ er ungepflegt, die Tanzstunde scheint er nie besucht zu haben. Er brach die Brücken zum Leben ab und schuf sich eine eigene Phantasiewelt, in der er mit Schiller und Shakespeare, mit Lenz und Klinger, mit Werner und Müllner verkehrte. Diese verstiegene Überbildung, während die angeborene Roheit seiner Natur durch keine gesellschaftliche Erziehung gemildert wird, ist schuld an der Zerrissenheit seines Lebens und Dichtens. So konnte er die richtigen Maßstäbe nicht gewinnen.

Grabbes Poesie hat ihre Grundzüge sehr früh empfangen. Sie erscheint nicht als Ereignis eines langsam reifenden Werdeprozesses voll tastender Versuche und Zweifel. Nicht das Leben führte ihn zur Dichtkunst wie Goethe, weniger ein mehr äußerer Druck wie Schiller, als das Gefühl einer angebornen innern Schwäche — kein überströmendes Glücksgefühl, sondern ein tiefes Leid, ein nagender Schmerz. Aber nicht Weichheit ist sein Element, sondern Trotz, — und Haß und Neid gedeihn unter diesen düstern Schatten, die auf dem Grund einer stiefmütterlich ausgestatteten Seele lagern. In seiner äußern Unbeholfenheit flüchtete sich der Dichter in eine Phantasiewelt, die er nach dem Gesetz der Kompensation mit leidenschaftlicher Energie ausbaute als das Einzige, was er hatte. Und dann — die Kunst vermittelte ihm ohne weiteres die letzten Erfahrungen, und was hat das kleine Leben, das sich dem unbemittelten Zuchtmeisterssohn bot, da noch weiter für Wert und Reiz? — Er vermochte nicht unbefangen

an das Leben heranzutreten — Literatur und Theater waren das Erste und wie ihn die Literatur verbildet hatte, suchte er das Leben zu meistern. Das Problem ist, wie Literatur ohne Lebenserfahrung das psychische Leben so beeinflussen kann, daß Innerlich-Erlebtes und Bloß-Nachempfundenes, Pose und ureigne Gebärde, Reminiszenz und origineller Ausdruck kaum noch zu sondern sind.

Bei Grabbe verbindet sich mit der notwendigen immanenten Tragik, die jedes Künstlertum vor dem Philisterdasein auszeichnet, noch eine besondere pathologische Anlage — zu der genialen Empfänglichkeit gesellt sich noch, den Daseinskampf besonders erschwerend, eine andersartig begründete fehlerhafte physisch-psychische Organisation. Normwidrig erscheint der satten Genügsamkeit das Genie immer als eine Überfülle, die nach irgendeiner Richtung ausschweift — sei es nun in Wertherscher Empfindsamkeit oder in prometheisch-rebellischem Trotz wider die Schranken des Lebens oder in sittlicher Entrüstung, wie etwa Schillers Räuber erklärt worden sind als Gegenstoß eines absolut reinfühlenden Gemüts gegen die Welt. Der Gothland, Grabbes erstes Werk, zeigt den Dichter von der ersten Ausdrucksweise frei und läßt die letzten beiden Formen in charakteristischer Färbung erkennen: es naht ein Dichter voll großer und auch edler Gedanken, und doch ist in ihm eine atavistische Roheit und Brutalität, die plötzlich wüst und erschreckend herausbricht.

Grabbes verhängnisvolle — für das Glück von vornherein nicht geschaffene — Charakteranlage war besonders bedenklich in einer Zeit, die des positiven Gehaltes einer harmonischen Kunstanschauung überhaupt entbehrte. Die Epigonen der Romantik verfielen, nachdem ein fruchtbares neues Kunstprinzip sich ausgelebt hatte, in barocke Originalitätssucht. Die Vorliebe für den byronischen Weltschmerz wurzelte in einer schweren Enttäuschung, steht im Zusammenhang mit dem Nachlassen einer ungeheuern Spannung, nachdem eine gewaltige Zeittragödie sich abgespielt hatte. Der

Zusammenbruch Preußens fiel in Grabbes früheste Kindheit, aber als Knabe erlebte er 1812 und 1813, und als Napoleons Stern erlosch, war er schon dichterisch tätig. Die Erinnerungen der großen Taten waren wie Festtage in matter Zeit. Grabbe scheint sich einen Kalender angelegt zu haben, in dem statt der Heiligen große Schlachtenlenker aufgeführt waren, statt sanftmütiger Märtyrer mit himmlischem Glorienschein wilde Helden der Tat und Kraftgenies.

Von Grabbes Kämpfen und Ringen verraten uns die Daten des äußern Lebens nur wenig, aber seine Werke offenbaren es uns.

II. Kapitel

Studentenzeit — Wanderjahre

Er strebt hinaus ins Blaue stets,
Will an der dünnen Luft sich halten,
Kennt keine Schranke, kein Gesetz,
Kein Recht des Gült'gen und des Alten.
Das Neue nur ergreift er keck,
Und herrschen ist sein einz'ger Zweck,
Das Oberste zu unterst kehren,
Das lehrt er — — — —

(Der Zeitgeist. Gedicht von Castelli.
Abendzeitung 1823.)

Leipzig

Ostern 1820 bezog Grabbe die Universität. Viele Beratungen mag der alte Grabbe mit dem Archivrat gepflogen haben und es war ersichtlich dessen Einfluß maßgebend, wenn Leipzig mit der berühmten juristischen Fakultät gewählt wurde. Ohne rechten innern Drang zu dem Corpus Juris und den Pandekten ließ sich der Studiosus bestimmen. Lebhaftes Interesse für die theologisch-philosophischen Fragen, wie auch das deklamatorische Talent, hatten den Generalsuperintendenten Werth veranlaßt, den Abiturienten für das Studium der Theologie zu interessieren. Aber Grabbe stand schon frühzeitig an dem Abgrund, in dem die Hydra des Zweifels sich wendet, und in innern Angelegenheiten ließ er sich eine autoritative Beeinflussung nicht gefallen. — So nahm er denn Abschied von Mutter und Vater, der ihm durch den Buchhändler Helwing ein Zimmer besorgen lassen wollte, und von seinem Gönner Archivrat Clostermeier, der ihm ein Goldstück für den Besuch des Theaters in die Hand drückte. Voll

guter Vorsätze zog der Jüngling aus und er bekennt später, sich all seine juristischen Kenntnisse in jener Zeit erworben zu haben, als er zu Füßen der Leipziger Professoren saß — er hörte römisches Recht bei Haubold, Staatsrecht bei Müller, Naturrecht bei Krug, zum Überfluß belegte er noch geschichtliche Vorlesungen.

Mit seinen Eltern bleibt Grabbe in inniger Verbindung. Wie hat die Mutter sich um ihren Christian gesorgt! Sie spinnt, um das Portogeld herauszubekommen, ja sie scheint sogar am Kaffee sparen zu wollen, worauf der Sohn immer in komisch pathetischer Wendung mahnt: trinke Kaffee, Mutter! Die alte Frau freut sich, wenn der Sohn in die Kirche geht, 32 mal liest sie von dem Fackelzug und weint vor Freude, weil ihr Christian auch dabei war, sie schickt Kisten über Kisten. Der Sohn trug einen braunen Rock und einen weißen Flausch, der später als Schlafrock diente, abends setzte er eine Nachtmütze auf. Angeblich trinkt er ungeheuer viel Kaffee, später auch Tee, daß aber leider auch Rum dabei war, stellte sich heraus, als Althof, der ihn wie Petri einmal besuchte, aus Jena herüberkam.

In den Episteln, in denen sich der Student Grabbe mit seinen Eltern unterhält, weht nichts von der Poesie, die uns in den Jugendbriefen anderer Dichter ergreift — aber an eine gewisse treuherzige Anhänglichkeit an die Eltern lassen sie uns doch glauben; er erkundigt sich wohl nach der Fürstin, dem Hofprediger, nach Detmolder Bekannten wie Werfel, Schmid, Kruel, Meier u. a. und läßt einen Lehrer grüßen. Im übrigen gibt er sich in diesen Schriftstücken sehr salopp, sein unruhig abspringender Geist versprüht ohne Ordnung in heterogener Mischung seine Einfälle. Da werden in kurz abgerissenem Notizenstil allerhand Skandalia wichtigtuerisch berichtet — etwa vom Bankerotteur Kopf, vom reichen Geizhals Kees, von der Hinrichtung eines Friseurs, von Feuersbrünsten oder einer Studentenleiche — und es ist nicht sicher zu entscheiden, ob sich hier der eigene

rohe Geschmack ungeschminkt enthüllt, ob er sich seinem Publikum akkomodierend auf das Niveau kleiner Leute, wie es seine Eltern sind, deren Gesichtskreis in Klatsch- und Skandalgeschichten erschöpft wird, herablassen will. Was ihn aber im Tiefsten bewegte, darüber läßt er selten etwas verlauten. Er führt ein Eigenleben, in das er niemand hineinblicken läßt.

Diese Abgesondertheit spricht sich auch deutlich aus, wenn wir uns den Studenten Grabbe vergegenwärtigen. Blühte er nach kümmerlichen Jahren nicht auf in der Luft akademischer Freiheit, fortstürmend zu harmlosem Lebensgenuß? Anfangs nun scheint Grabbe wirklich in das studentische Treiben hineingezogen zu sein. Er trug sich altdeutsch:

Er trägt gar einen kurzen Rock,
Zerzauste Haare rund geschnitten,
Dann einen dicken Knotenstock,
Hat ungeschlachte rohe Sitten,
Ein Knebelbärtchen an dem Kinn,
Da sitzt das Ungeheure drin. (Castelli.)

Er scheint ein Duell ausgefochten zu haben, in dem er am Fuß verwundet wurde. Wir möchten diesen Tatbestand festhalten, wiewohl Ziegler solche Behauptungen Grabbes nur auf renommistische Einbildung zurückführen will. Aber der „schiefbeinige“ Grabbe spukt in den Briefen an Kettembeil, erscheint am Schluß von „Scherz Satire“, hinkt durch die Straßen von Düsseldorf. Auch scheint der akademische Ehrbegriff nachzuwirken, wenn er die Kneiferei Heines übel aufnimmt oder wenn er seine Gegner, den Sekretär Kestner, den Blaufärber, vor die Pistole fordert. Endlich spielt auch der Zweikampf eine besondre — allerdings meist satirische — Rolle in Grabbes Dramen, „Scherz Satire“, „Don Juan und Faust“, endlich auch in den Hohenstaufen. — Bald aber hat er alles Verbindungswesen mit satirischen Augen angesehn. Als die Leipziger Studenten das Caféhaus eines unbeliebten Gastwirtes stürmten, hat Grabbe nur die Rolle eines spötti-

schen Zuschauers gespielt. Wie ihn früher die gemeinsamen Spiele abstießen, erschien ihm das Couleurleben bald als lächerlicher Zwang.

In allem Positiven sieht er vermöge seiner unglücklichen Anlage nur die Schranke und das Lächerliche. Gehörte aber nicht die Burschenschaft, der auch die Karlsbader Beschlüsse reaktionärsten Geistes nicht den Garaus hatten machen können, zu den erfreulichsten Tendenzen der Zeit? Und fanden nicht revolutionäre Feuerköpfe, wie sie die Höhen der Wartburg noch vor kurzem gesehen, hier am ersten ihr Genüge? Ganz unverständlich sagt der Nekrolog der literarischen Blätter: „es war für diesen hochbegabten Mann ein wahrhaftes Unglück, daß seine Jünglingszeit mit jener unseligen Epoche deutsch-moderner Zeit zusammenfiel, wo man das Gemüt und die starke Unschuld des Herzens, die Reinheit und Sittlichkeit der Grundsätze zur faden Mystik burschenschaftlicher Grundsätze herabschraubte.“ Nur muß man unterscheiden zwischen den verschiedenen Strömungen der Burschenschaft. Allerdings, was war die zahme Romantik redseliger Jünglinge gegenüber der Wildheit und dem rebellischen Trotz des Gothlandsdichters, der über solche Schwärmer ähnlich denken mochte, wie Kleist-Hermann über den Tugendbund. So entzieht er sich in eigensinniger Kritik dem Gesellschaftskreis, in dem er sich trotz allem besser hätte entfalten können als in seiner trotzigen Isolierung. Wie leicht verliert schon der Jüngling seine Illusionsfähigkeit und verfällt bald einer kalten Blasiertheit! — Diese rasche Abkühlung zeigt sich auch in einem 2. Fall. In Detmold verbreitete sich das Gerücht, Grabbe wolle zu den Griechen gehn. Wurde doch der hellenische Freiheitskampf von den deutschen Idealisten wie eine nationale Angelegenheit behandelt: Wilhelm Müller sang seine Griechenlieder, Sondershausen schrieb seine Befreiung Griechenlands, und von Lord Byron, der in Missolonghi ein romantisch-heroisches Ende fand, brachte der „Freimütige“ damals 4 Briefe über Griechenland. Auch Grabbe scheint

anfangs von dem Schwunge seiner Zeitgenossen mit fortgerissen zu sein, dann aber schreibt er — ist es nur Verstellung? — höchst kühl über abflauende Griechenbegeisterung und verzeichnet das von eigenen Landsleuten ausgestreute Gerücht, Ypsilanti sei ein Abenteurer. — Grabbe hat immer die öffentlichen Angelegenheiten scharf und mit einer satirischen Tendenz verfolgt, aber er gesundete doch am nationalen Fühlen, und trotz seiner nihilistisch-satirischen Grundrichtung ist das Deutschvolkstümliche, das Germanische, wie er es verstand, der positive Kern seines Wesens.

Jugendlich ideale Tendenzen, wie sie sonst das Leben eines Studenten ausfüllen, vermochten also damals den Eigenbrödler nicht zu erwärmen. Aber auch aufwärts in die gesellschaftlichen Kreise strebte Grabbe nicht — anders als Wolfgang Göthe, der sich geflissentlich die feine Bildung von Klein-Paris aneignete und der ein halbes Jahrhundert vorher seine Lebenserfahrungen in Schäferspielen und Liebhabertheaterstücken verdichtete. Zwar versuchten Oberhofgerichtsrat Blümner, der Freund Müllners, Professor Politz und vor allem der liebenswürdige Schöngeist Professor Wendt, denen Grabbes künstlerisches Ringen nicht verborgen blieb, das ungeleckte Originalgenie in ästhetische Zirkel einzuführen. Wohl lauschte der Sohn der Kleinstadt darauf, was die chronique scandaleuse aus der großen Welt in die Öffentlichkeit trug. Aber der junge Grabbe erfaßte doch nur das Leben, in dem er nach seinem Herkommen wurzelte, und dann verstand er seine Freiheit dahin, in schrankenlosem Genuß Kunst auszukosten, aber auch mit zähester Kraftanstrengung in ihre Geheimnisse einzudringen. Beides anscheinend Divergierende läßt sich auch bei dem Leipziger Studenten aufzeigen.

In der unmittelbaren Nähe von Grabbes Wohnung — vielleicht war er mit dem benachbarten Deklamator Solbrig bekannt geworden — wurden die Buden aufgeschlagen, wenn die berühmte Leipziger Messe abgehalten wurde. Das war ein hochwichtiges Ereignis, ein wahres Lebensfest für die

ganze Stadt. Buchhändler, Gelehrte, Schriftsteller strömten aus allen Teilen Europas zusammen, die zuletzt ein Festmahl vereinte. Eine damalige Korrespondenz aus dem Morgenblatt möge ein solches Fest vergegenwärtigen.

Bei schönem Wetter, während die Vegetation im Frühlingsschmuck prangt, strömt eine unzählige Menge aus den Dörfern und Flecken in die Stadt. Von 4 Uhr ab stehen die Promenaden im höchsten Flor. Unter den schattigen Kastanien und Linden sieht man ein Meer von Köpfen oder von Hüten, aus welchem die grauen Hüte einiger anglisierender Chapeaux und die himmelstürmenden Strohdächer kleiner liebenswürdiger Frauen neben den geschleiften Mützen der Dorfbewohnerinnen gleich leuchtenden Segeln emporragen. Besonders ist der Spaziergang zwischen dem Grimmaischen Tor und dem Schlosse vollgestopft. — Bald beginnt das Volksfest und auch der derbere Geschmack kommt auf seine Kosten. Der stämmige Landmann drängt sich mit den Seinigen voll Ungestüm nach den vor dem Bosenschen Garten aufgerichteten Schaubuden, aus welchen ein vielstimmiges Trompeten-Mißgetön und großes Trommelgetöse bis in die Alleen hinüberschallt. Der Sinn für das Wunderbare und Gräßliche siegt. — Da sind zu sehn ein unsichtbares Mädchen, das aus einer Glaskugel spricht, oder die Ermordung der Fualdez, in Wachs dargestellt. Trompeten locken zu Springern und Seiltänzern oder ins Kasperletheater, wenn nicht ein mächtiger Instinkt, verstärkt durch den Anblick strotzender Branntweinflaschen und aufgeschichteter Kuchenmassen, ihn in die Bretterhütten der Schankwirte führt, aus denen eine verstimmte Harfe oder eine schwindsüchtige Drehorgel den Aufruf zur Fröhlichkeit erläßt. Drehbretter, von Knasterwolken umnebelt, Karussels, erfüllen weiter den Ort. Eine ganz besondere Attraktion bilden die Menagerien, in denen es Löwen, Bären, Elefanten, Rhinozerosse, Affen, Papageien zu sehen gibt. Von den wilden Tieren kommt man zu den wilden Menschen, zu den Buschmännern, die zum Entsetzen

des christlichen Zuschauers Krokodile anbeten. Ein weiterer Teil des Meßbudenpublikums belustigt sich in der Kunstreiterbude oder ergeht sich im Rosenthal, den Nachtigallen lauschend. „Die Liebhaber der höhern Kunst gehn ins Gewandhauskonzert, einen andern Teil zieht Klingemanns Faust zu den Pforten der Hölle hinab, die man denn nicht ungern mit einem angenehmen Platz an der Tafel im Hotel de Saxe oder einem doch weniger furchtbaren unterirdischem Aufenthalt vertauscht.“

Das ist das Leben, das Grabbe miterlebte und nachschuf. Solche Szenen von handfester Derbheit hat er gut geschaut und kräftig nachgezeichnet (vgl. Napoleon u. a.). Da bewegt er sich beobachtend unter der Masse und schaut dem Volk aufs Maul, wie da die Leporellos herumlaufen, oder etwa ein bäuerliches Trinkgelage abgehalten wird. Es klingt nicht nach dem ästhetischen Regelbuch, aber es ist wohl kein Zweifel, daß der Gothlanddichter, dessen Eingebungen zuweilen abenteuerlichen Ursprungs sind, sich in Tierbuden durch die Bestien mit grimmig funkelnden Augen und grellschimmerndem Fell inspiriert fühlte und daß er den wilden Männern seinen Berdoa nachbildete. Oft wandert er hinaus auf die Dörfer zu Wurstschmäusen, er belauscht das stundenlange Geschimpf eines erzürnten Seifensieders; den Leipziger Stadtsoldaten hat er in „Scherz Satire“ hereingebracht.

Mit ungestüm leidenschaftlicher Begier hängt Grabbe andererseits an der Kunst und er verzehrt seine Kräfte in poetischen Plänen. Roh, aber treffend ist das Bild vom Raubtier, das zerreißt und mehr verschlingt als es verdauen kann.

Der Student und fleißige Kolleghörer ist bald überwunden. Grabbe führt das Leben eines Bohemien, eines Cafèhausliteraten, wie es auch manche jungen Genies von heute, Maler und Dichter, lieben. Er verschlang die Journale. Gelegentlich verkehrte er wohl mit Rosen, dem Detmolder Schulkameraden, und Kettembeil, seinem späteren Verleger, aber einen intimeren Umgang unterhielt er nur mit einem unbekannten Ge-

sinnungsgenossen, mit dem er im Café literarische Gespräche führte. Man berauschte sich noch einmal an den Theatereindrücken. Eine überwältigende Fülle für den Sohn der kleinen Residenz. Ob ihn Apel-Schneiders Oratorium „das Weltgericht“ zu seiner Vision im „Gothland“ begeisterte? Im Theater blühte das Trauerspiel und zu den wichtigsten Premieren gehörte die Albaneserin von Müllner, dessen gruseliges Schicksalsdrama „die Schuld“ zu den zugkräftigsten Stücken gehörte. Daneben beherrschte der empfindsame Houwald das Repertoir mit seinen geheimnisreichen schaurigen dem Instinkt des Publikums begegnenden Theaterstücken „Fluch und Segen“, „Leuchtturm“, „das Bild“. Von Kleist wurde der „Prinz von Homburg“ aufgeführt, später ward auch ein Versuch mit der „Familie Schroffenstein“ gemacht. Raupach begann seine erfolgreiche Theaterlaufbahn mit der „Erdennacht“. Shakespeares „Hamlet“ und Klingemanns „Faust“ befruchten den Schöpfer des „Don Juan und Faust“, und die glänzend ausgestattete Oper „Aschenbrödel“ brachte Grabbe auf den Gedanken, das Märchen in Tieckscher Manier zu bearbeiten. Ende 1821 aber errang eine beispiellose Popularität das phantastische Volksstück von Kind-Weber „der Freischütz“. Der „Freischütz“ bildete das Losungswort und das Lied vom Jungfernkranz und die Chöre der Jäger hallten wieder auf den Gassen. Sie wurden auch die Lieblingsweisen des alten Grabbe.

Ein moderner Roman des Schweizers Hesse „Peter Camenzind“ schildert einen begabten aus den Bergen stammenden Jüngling, den die Bildung der großen Stadt trunken macht und der eine Virtuosität darin entwickelt, die Geister der verschiedenen Weine und Spirituosen je nach der Laune, die er beliebt, zu zitieren, bis dann das Ich das Spiel der bacchischen Dämonen wird. — So hat Grabbe mit intensivem Lebensdurst die Wonnen des Rausches gekostet, aber auch die Hefe der Sinnlichkeit. Sein Leben war wild und regellos, soweit es ihm seine Armut gestattete.

Bald sah er auf das spießbürgerliche Detmold herab und verachtete das Brotstudium. Wie ein moderner Naturalist stieg er hinab in die Abgründe des Lebens und drang ein in die Schlupfwinkel des Lasters. Keine edle Weiblichkeit hat ihn bewahrt und gehütet. Stellen in „Scherz Satire" zeigen, daß er gewisse Gassen in Leipzig kannte und zwar nicht nur von Hörensagen, wie die Bordellpoesie im „Gothland" beweist. Wir wissen nicht, ob seine Phantasie die Ausschweifungen vergrößerte, ob der Alkohol oder-Venus Vulgivaga ihn mehr zerrüttete. Die Folgen des zügellosen Lebens, das den höchsten Grad der Intensität in der mitternächtlichen Stunde erreichen mochte, haben sich denn auch bald gezeigt. Den Eltern verrät er zwar nur von kleineren Übeln: von Zahnweh, Schwindel und böser Laune, aber Duller erzählt, daß Grabbe den „Gothland" schrieb, „gepeinigt von den Schmerzen einer fürchterlichen Krankheit".

Mit solchen Lebenseindrücken, in solcher seelisch-körperlichen Verfassung ist Grabbe sich seines Dichterberufes klar geworden. Man erkennt die naturalistischen und satirischen Elemente, aber auch übermächtige Sehnsucht und unbändigen Lebensdrang.

Berlin

Im Februar 1822 hatte Grabbe seinen Eltern die Erlaubnis abgedrungen, nach Berlin gehen zu dürfen — trotz des entschiedenen Einspruchs von Archivrat Clostermeier, den wohl die immer größere Ablösung vom juristischen Studium mit Bedenken erfüllte.

Von den „hellen" Sachsen zieht es ihn in die preußische Landeshauptstadt — in die Hochburg der Intelligenz und der Aufklärung, in der jeder von der Mutter her mit besonderm Witz gesegnet ist, sich auserwählt fühlt vor dem Provinzler, während andererseits ganz Berlin eine große Familie bildet.

Zunächst imponiert dem ungeschliffenen Westfalen die Höflichkeit der Berliner, dann findet er doch bald heraus, daß nicht alles so gemeint ist, und er hat dann die allzuklugen Leute wohl parodiert: mit Bosheit aber auch mit Anerkennung zeichnet er den schnoddrigen, aber gut brauchbaren gewandten Berliner Freiwilligen im „Napoleon", mit mehr Satire die Polizei in „Don Juan und Faust" oder in Negro und Rubio verkleidete Urberliner, die nur schön finden, was in Berlin gewachsen ist. — An patriotisch erregenden Ereignissen fehlte es nicht in diesem Jahr. Der Helden der Freiheitskriege waren schon viele dahin: der Sieger von Nollendorf, General Kleist, starb damals; die Gestalten von Bülow und Scharnhorst wurden im Juli in Standbildern verewigt. Festlichkeiten am Hofe haben einige Spuren in Grabbes Briefen hinterlassen. Er wundert sich über das zwanglos-freie Auftreten der preußischen Prinzen und Prinzessinnen. Als der schwergeprüfte und vielgeliebte König Friedrich Wilhelm III. sein 25jähriges Jubiläum feierte, hat auch Grabbe Lichter ans Fenster gestellt.

Am 27. April 1822 wurde Grabbe in Berlin immatrikuliert, schon im Juli wechselt er die Wohnung, angeblich weil sein Hauswirt besser vermieten konnte. Er verzieht nun in die Friedrichstrasse 83 unweit der Linden zum Riemermeister Cramer. Unter ihm in der 1. und 2. Etage wohnten viele Adelige.

War Grabbe in den Hörsälen ein seltener Gast geworden, so war er mit wilder Energie in die damalige Literatur eingedrungen, die ihn aber mit verächtlichem Spott erfüllte, ähnlich wie ihn ein kraftgeschwelltes Originalgenie 40 Jahre früher gehegt haben mochte. Und nicht ohne Grund. — In der Kritik schien noch der Geist Nicolais lebendig zu sein. Das tonangebendste, in Ästheticis nüchtern aufgeklärt denkende Berliner Blatt war der „Gesellschafter", herausgegeben von Gubitz, der sich zwar bereit zeigte, Szenen aus Grabbes „Gothland" zu veröffentlichen, im allgemeinen sich aber dem

modernen Geist gegenüber wenig aufgeschlossen zeigte. Weniger gut stand der Dichter von vornherein mit Kuhns „Freimütigem“, der aber Grabbes Spott in „Scherz Satire“ reichlich vergolten hat. Auch der Ästhetiker Franz Horn, der im Winter Vorlesungen über Goethe und Schiller gehalten hatte und der sich auch an Shakespeare als wenig origineller Commentator ohne Glück heranwagte, konnte Grabbe nicht imponieren. Fremdherrschaft schien wieder eindringen zu wollen: sie kam diesmal aus England. Die gelesensten Autoren waren Scott, Irving, Byron, doch war „die Begeisterung für das schlechte Gewissen“ schon im schwinden. Damit konkurierten von einheimischen Erzählern der seicht-frivole Clauren, der sein erfolgreiches Thema der Ritterromantik immer wieder breit auspinnende Fouqué und endlich der koboldartige Theodor Amadeus Hoffmann, der im Juli an der Rückenmarkschwindsucht starb. Neu aufgehende Sterne brachen sich erst mühsam Bahn: nach dem Erfolg der Lieder sah man Heines „Ratcliff“ erwartungsvoll entgegen. Immermanns Trauerspiele (z. B. Edwin) wurden gelesen, auch war von Üchtritz Chrysostomus die Rede. Aber das Morgenblatt urteilt: „Der Anteil an der schönen Literatur ist ganz erloschen, wo sonst alles lichterloh brannte, wenn Goethe oder Jean Paul, Schiller oder Schlegel, Tieck oder Werner nur eine neue Zeile geschrieben hatten“. Und was nun die Theaterpremieren angeht, so faßt eine pessimistische Notiz den Gesamteindruck zusammen: „Keine Oper, kein Trauerspiel, wir haben Rosen auf beider Grab gestreut.“ In der Tat ist Stagnation die Signatur seit Müllers letztem großen Erfolg mit der „Albaneserin“, Houwalds „Fürst und Bürger“ kamen heraus, sonst nur literarisch unbedeutende Stücke: der bethlehemitische Kindermord, die Pagen des Herzogs von Vendome, die Unschuld muss viel leiden, Tromlitz Entführung, Claurens „Bräutigam von Mexico“ u. a. König Johann von Shakespeare wurde 1823 neu einstudiert. Erfreulicher sah es in der Oper aus, wo Mozart dominierte. Neben den volkstümlichen Weisen des

Neuromantikers Weber (Freischütz, Preziosa) behauptete Spontini mit großen Opern voll Aufwand und Spektakel das Feld. (Olympia, Nurmahal, Vestalin.) Ein junges Genie könnte sich wirklich über diese Dürre ärgern; man lechzte nach einem erfrischenden Wetter und der Parnass bedurfte eines neuen Messias. Riesenhaft gärte es in Grabbes Busen. Mit glühender Seele verspürte er im Theater — dessen Besuch ihm teilweise durch Freibillete ermöglicht wird — die berauschende Lebensfülle, die ihm aus den Menschenschicksalen, wie sie der Dichter wie ein kleiner Gott schöpferisch gestaltet, entgegenströmt. Welche Wonne muss es doch sein, wie der Schauspieler ein Leben in höheren Extasen zu leben, in begeisterndem Einklang mit einer empfänglichen Menge! Gewiß blendet ihn der äussere Glanz und er kann augenrollende Koulissenreißer nicht von der einfacheren Echtheit tieferer Wahrheit unterscheiden. Ganz ersichtlich hat ihm beim „Gothland“ vorgeschwebt: er selbst auf her Bühne in schauspielerischen Effekten sich auslebend. Mangelte es an Novitäten, so blieb doch noch immer für den Anfänger künstlerischer Genüsse die Fülle: außer Müllners Schuld Houwalds Bild, Grillparzers „Ahnfrau“ und „Sappho“, außer Kotzebue (Deutsche Kleinstädter, Johanna von Montfancon), Klingemanns Faust und Ifflands Jäger — konnte er den großen Unsterblichen huldigen: Shakespeares Hamlet, Lear, Romeo und Julia, Heinrich IV. — Calderons Arzt seiner Ehre, das Leben ein Traum; von Lessing Emilia und Nathan, von Goethe Stella, Laune der Verliebten, Geschwister, Iphigenie; von Schiller Kabale und Liebe, Don Carlos, Wallensteins Tod, Jungfrau von Orleans, Maria Stuart, die Braut von Messina.

Die widerspruchsvollen Bestandteile, aus denen Grabbes Persönlichkeit zusammengewürfelt war, traten aber in immer stärkerer Spannung auseinander, anstatt sich in harmonischer Einheit auszusöhnen.

Ein derbrealistisches Genrebild läßt sich nach den Familienbriefen entwerfen. Der in ganz andersartige Verhält-

nisse hineinwachsende Grabbe vergegenwärtigt uns die engbegrenzte Stätte seines Ursprungs und gewiß ist öfters ein parodistisches Moment nicht zu verkennen, wenn er sich über die guten Alten lustig macht, ohne daß diese es gleich zu merken brauchen. Er verrät nichts von seinen innern Leiden und Kämpfen, die man doch nicht begreifen würde. Wie er's darstellt, ist er frisch und munter und fühlt sich in Berlin viel glücklicher als in Leipzig. Der Sohn ist höchlichst besorgt, wenn die Mutter Kopfweh hat und er tut sehr erfreut, wenn er hört, daß sie Eier bekommt und an Schweinebraten sich gütlich tut, er animiert sie, sie soll sich einen guten Tag antun, viel Kaffee trinken — ja, die alte Frau soll tanzen. Der Vater studiert die Berliner Zeitungen und der Sohn befriedigt seine Wißbegierde, indem er nach Geschmack des Alten von Feuersbrünsten, Unglücksfällen, Selbstmorden, Verbrechen oder von der Eifersuchtsaffäre im Hause des Schauspielers Stich ergänzend berichtet.

Er setzt eine gewichtige Miene auf und erzählt belehrend von seinen Erfolgen bei Dichtern und Philosophen, ja sogar — und das kitzelt den Zuchtmeisterssohn bei all seiner Freigeisterei am meisten — bei Adligen. Der höchste Trumpf ist natürlich der Brief von Tieck, einem Adelsdiplom an Wert gleich, den ihm der damalige Rektor Raumer — dessen Vorlesungen neben denen des Rechtslehrers Savigny noch am meisten Anziehungskraft auf ihn übten — übermittelte. Der gute alte Grabbe schreibt dazu nach seinem Verstand: „Was schreibt der Herr Tieck für Bücher und ist derselbe in Dresden angestellt oder nicht?" — Allerlei Gerüchte dunkeln Ursprungs dringen nach Detmold und spiegeln sich in des leichtgläubigen Alten Briefen: „ein Seminarist hat erzählt, Du hättest eine Komödie gemacht, die erst nach Schillers Stil entworfen wäre; diese hättest Du etwas umändern müssen und es wäre dann so gut ausgefallen, daß Dir der russische Kaiser dafür 3000 Fl. zum Geschenk gemacht hätte — Du wärest

Theaterdichter in Berlin geworden — Um Dich kümmert sich hier alles“.

Der alte Grabbe, der solch wunderliche Phantastereien für wahr halten könnte, war sicherlich nicht geeignet, den Sohn richtig abzuschätzen und ihn aus Verworrenheit zur Klarheit zu führen. Wir aber sehen zu, wie sich die leidenschaftliche Zerrissenheit seines Dichtens auch in seinem Leben kundgibt und finden in seinem Auftreten den Ausdruck der innern Persönlichkeit wieder. Ist es nicht schon eine Groteske, wenn wir den Dichter in seiner Unbeholfenheit und äußeren Nachlässigkeit unter Weltmännern und Adligen sehen, krampfhaft bemüht, sich oben zu halten durch alkoholische Reize und durch das unruhige Sprühen seines überlegenen Geistes, da ihm innerer Halt und stetige Kraft abgehen? Viel von seinen Absonderlichkeiten war nur maskierte Verlegenheit.

Der Widerspruch wirkt aber nicht nur grotesk, sondern auch tragisch als Ausdruck leidvoll empfundener Zerrissenheit, des ungeheuren Widerspruchs zwischen einem trotzig das Höchste forderndem Begehren und einem nicht nur ungeklärten, sondern auch krankhaft gehemmten Willen. Wie in der Kunst, so auch im Leben überschlägt das Tragische ins Burleske und der Witzemacher bricht oft in die gellende Lache des Verzweifelten aus.

Die tiefbegründete Ironie, sich selbst und anderen zur Qual, ist die Grundstimmung, die auch aus den ernsthaftesten Werken noch hindurchschimmert und die einheitliche Stimmung zerreißt. Aus der innern Unruhe heraus mystifiziert Grabbe gern mit allerlei Teufeleien und Streichen. Denn man wappnet sich am besten bei eigenen Schwächen, indem man fremde angreift. Er sucht etwas zu verbergen, seine Armut, seine eingewurzelte Niedrigkeit — er sucht die bösen Dämonen in seiner Brust niederzuhalten. Aber dann wirft er wieder die erzwungene Maske fort und läßt die eingeborene Wildheit ausschäumen und gibt sich trotzig so echt, wie ihn

die Natur gemacht hat — ihn, den Bauernsprossen „Krischan Grabbe“.

In seiner schiefen Stellung entwickelt sich ein wunderlicher Eigensinn. Grabbe hat es bald herausgefühlt, daß er nicht geraden Wegs durchs feindliche Leben kommen werde; er nimmt gelegentlich Anläufe, durch besondere Kraftäußerungen zu imponieren, oder er versucht sich in der Rolle des Intriganten.

Widerspruchsvoll ist weiter die kümmerliche Außenlage bei großen innern Emotionen. Staunenswert ist die krampfhafte Energie, mit der er sich bei seinem krankhaften Zustand in seinem Beruf durchrang. Grabbe war in der Tat krank, arm und hungrig und war doch viel zu stolz es jemandem zu verraten. Seinen Schmerz konnte er in seiner Dichtung ausrasen, aber nach außen sollte ihn niemand einer jämmerlichen Haltung einer weichlichen Klage zeihen können. Lieber richtet er mit einem abgebrochenen Streichhölzchen einen Notschrei an den kunstsinnigen Kronprinzen — starker Toback gewiß für die kritische Nachprüfung und voll selbstverräterischer Bloßstellung — aber auch nur richtig abzuschätzen als Eingebung einer Kneiplaune, geboren aus Ironie und Verzweiflung — halb tiefernst gemeint und doch nur eine mit der Wirklichkeit spielende Mystifikation.

Möglicherweise ist das Ganze nur das parodistische Muster eines Bittgesuchs, wie sie Grabbe schon als Jüngling schrieb. Die Pointe des übrigens niemals abgesandten Schreibens ist eins der schärfsten Epigramme, das über das Los des Genies geprägt ist: „Viele nennen mich genial, ich weiß indessen nur, daß ich wenigstens e i n Kennzeichen des Genies besitze, den Hunger.“ Die Schuld lag freilich weniger an den spärlichen Mitteln, als an der Art der Verwendung. Der Monatswechsel ging für Theater und Spirituosen, auch für das Abschreiben der Stücke drauf; im übrigen darbte und hungerte er. Laube erzählt eine bezeichnende Episode: „Grabbe sprach niemanden an, wenn auch der alte zer-

drückte Hut das nötige verriet. Eines Abends verließ Grabbe und ein Bekannter die literarische Gesellschaft sehr spät; sie schlendern durch die stillen Berliner Straßen, Grabbe ist aufgeregt und dichtet und raisonniert auf das lebhafteste. Im Zuge der Rede tritt er mit ins Haus und Zimmer des Bekannten und schläft bei ihm. Am anderen Morgen läßt dieser Kaffee und Semmel bringen — Grabbe frühstückt mit bestem Appetit, aber schweigsam, dann steht er auf, reicht jenem die Hand und sagt mit tonloser Stimme: „ich danke Ihnen, es war seit drei Tagen das erste, was ich wieder zu essen und zu trinken hatte.“ Damit geht er und jener hat ihn nicht wiedergesehen — im „Herzoge von Gothland“, in den Hohenstaufen, den 100 Tagen fand er später seinen Frühstücksgast wieder. Alle die wilden grabenden Gedanken einer kümmerlichen Abgesondertheit sind dort leicht zu entdecken“. Köchy, der Grabbe einst im Winter, der besonders in der zweiten Hälfte sehr streng war, im ungeheizten Zimmer angekleidet auf dem Bette liegen sah — eine für Grabbe typische Situation — brachte Grabbe auf den Gedanken, die silbernen Löffel, die er von Hause aus mitgebracht, ins Pfandhaus zu tragen. Und Heine erzählt, wie er dann mit dem Potagelöffel Goliath anfing, dem nach und nach die kleineren Kaffeelöffel folgten. Sie bildeten den Gradmesser seiner Vermögenslage und Grabbe pflegte wohl mit bewölkter Stirne anzugeben: ich bin an meinem dritten Löffel, oder ich bin an meinem vierten Löffel.

Das war die Kehrseite der Medaille. Aber andererseits war es eine Zeit voll von Entwürfen und von sprühender Unruhe, es war — wenn auch nur in wenige Stunden gebannt — ein stürmisches tolles Leben, das Grabbe im Bunde mit Heine, Gustorf, von Borch, Robert, Uechtritz, führte. Das war das Leben, zu dem sich Grabbe immer wieder hingezogen fühlte und das sich in seinen Grundzügen denn auch immer wiederholt hat. Ungebundene Schöngeister, fern von der feinen Sitte und der strengen Form der Gesellschaft, bilden

eine Gemeinde für sich. Das Leben in vollen Zügen zu schlürfen wie Don Juan, in die kurze Daseinsspanne alle Menschenwonne zu konzentrieren, alle Schranken zu sprengen, alle Formen und Gesetze, auch die der Gesundheit, als philisterhaft zu verhöhnen, sich in eine höhere geistige Sphäre zu verflüchtigen — das war das Evangelium, das im übrigen nach damaliger Empfindungsweise nicht nur aus einer gedankenlosen Sinneslust hervorging, sondern aus dem sehr ernsthaften philosophischen Hintergrunde der romantischen Doktrin, wie trunkene Dionysusschwärmerei im Altertum aus religiösem Grunde erwuchs. Vorbild und Schutzpatron war gewissermaßen Theodor Amadeus Hoffmann, der mit dem genialen Schauspieler Devrient in der historischen Weinstube bei Lutter & Wegener seine berühmten Zechgelage feierte und dem — anders wie bei der alkoholfeindlichen Dichtergeneration von heute — der Rausch des Weines und die animierte Stimmung, die tolle Ausgelassenheit durchschwärmter Nächte, den Drang zum Schaffen erst entzündete. Der glänzende Erzähler unheimlicher und fantastischer Geschichten und Kaprizzios vertrat noch am lebendigsten den romantischen Geist auch in der Lebensführung und verstand es dabei, trotzdem seine bürgerlichen Amtspflichten zu erfüllen. Sein Tod am 25. Juni infolge von Rückenmarkschwindsucht vermochte nicht abzuschrecken. Vielmehr drängten sich Nachfolger genug um die frei gewordene Stelle.

Es waren aber alles junge Leute, in deren Kreise sich Grabbe produzierte. Schon seit 1821 bestand der Zirkel. Es waren, wie Uechtritz schreibt, „zum Teil unendlich leichtsinnige Menschen und um so verführerischer, weil sie dabei sehr liebenswürdig sind. Fast alle sind schon etwas tief ins Leben hineingeraten.“ Diesen wie v. Uechtritz aus besseren Kreisen stammenden, zartbesaiteten Ästheten scheint — wenn man Grabbe selbst glauben will — das Originalgenie voll wilder Urwüchsigkeit mächtig imponiert zu haben — allerdings nur momentan, nicht dauernd.

Stammlokal war das von zwei schwarzen Riesen flankierte Kasino in der Behrenstraße, wo Köchy eine Art Puppentheater aufgeschlagen hatte, auf dem Holbergs Dramen, Shakespeare-Parodien, vielleicht auch andere Volksstücke (Faust, Don Juan?) — aufgeführt wurden. Hier fanden die Orgien statt, von denen „Scherz Satire" uns eine erhalten hat. Da sprang Grabbe wohl auf den Tisch und hielt Reden — an Mamsell Franz Horn, an seinen Freund, den Pfandjuden Hirsch in der Jägerstrasse, an Herklotz, Gubitz, und den blinden Weinhändler Sisum. Es gab tolle Szenen à la Falstaff. „Grabbe schlenderte, die Hände in den Taschen seiner blauen Hose, die Straße herunter und ging dreimal wie ein alter Hexenmeister um einen Brunnen herum, oder er schnitt sich von seinen borstigen Haaren einige ab und schwur, er wolle mit diesen Spießen 99 Poeten und Literaten totstechen." Dann wurden einige Louis auf Kosten eines jüdischen eitlen Komponisten verjubelt; Heinrich von Kleist, der bis zum Totschießen verkannte, wurde vergöttert; kam dann der Katzenjammer, so wurde man fromm und meldete sich bei Adam Müller zum Katholizismus an.

Für die meisten Jünglinge war diese Ungebundenheit nur eine Episode; für einen echten Zigeuner und Bohemien wie Grabbe war es sozusagen die einzig mögliche Lebensform. Der romantische Haß gegen ein philisterhaft geordnetes Dasein war als eine gefährliche Mitgift tief in seiner Existenz eingewurzelt. Es war Grabbe tötlicher Ernst, während die anderen sich ohne viele Schmerzen anpaßten. Unter den Persönlichkeiten des Kreises sind manche gewesen, die im Leben leicht und schnell vorwärts kamen, manche, die Grabbe hätten nützen können. Aber es ist traurig zu sehen, wie wenig der Dichter von ihnen gehabt hat. Allerdings ist der Wagschale, in der wir Grabbes Genie wägen, ein schwerwiegendes Äquivalent geboten in den schlimmen Charakterfehlern Grabbes, die in 2 Fällen nachweislich ausschlaggebend geworden sind. Und man muß noch zweifeln, ob die wild revo-

lutionäre Poesie Grabbes wirklich tieferen Einklang weckte, so korrekt und besonnen scheinen die meisten.

Gubitz, der Kritiker, war ja bereit, einzelne Szenen des Gothland in den „Gesellschafter“ aufzunehmen, aber er hat später Grabbes Dramen ungünstig rezensiert und das Barbarische und Leichtfertige wie andererseits die moderne Reflexion, die in den Stücken gemischt seien, getadelt. In seinen „Erlebnissen“ charakterisiert er, der ein paarmal von dem Schreckensanblick und den Folgen der an Manneswert selbstmörderisch entwürdigenden Trunksucht erschüttert ward, Grabbe überscharf und allzu einseitig als einen Menschen von Geist, Verschrobenheit und Selbstverwüstung, nie habe er das Rohe und Kindische seines Wesens überwunden.

Den vollsten Lorbeer aber unter den Dichtergenossen pflückte Heinrich Heine. Heine wie Grabbe sind beides Sänger weltschmerzlicher Zerrissenheit. Der eine gebärdete sich als wildes Kraftgenie, der andere aber posierte den blassen Aristokratenjüngling mit der weltmännisch blasierten Miene. Heine lernte den Gothland durch den Dichter selbst (Memoiren) oder durch Gubitz (Köchy) kennen. Er erzählt eine bezeichnete Anekdote für den Eindruck, den die Lektüre von Grabbes Tragödie auf empfängliche Seelen ausübte. Er gab im Dezember der Frau von Varnhagen Grabbes Gothland. Diese aber ließ Heine noch um Mitternacht kommen und beschwor ihn, um Himmelswillen das entsetzliche Manuskript zurückzunehmen, das ihr den Schlaf raube. Leider führte ein übler Auftritt in Stehelys Konditorei einen Bruch zwischen dem aristokratisch-femininen Heine und dem demokratisch-groben Antisemiten Grabbe herbei; äußerlich wohl für immer — falls der von Steinmann mitgeteilte auffallend nichtssagende Brief über Don Juan und Faust eine Fälschung ist. Es kam zu einem Streit, in dem die Verbalinjurien in tätliche Mißhandlungen übergingen. Heine hat trotz seiner verletzten Ehre das Talent Grabbes z. B. in de l'Allemagne und in den Memoiren hoch gerühmt, während

3*

Grabbe — wie sich bei Heine und Tieck, nicht aber bei Immermann zeigte — seine persönlichen Gegner auch literarisch befehdete. Es ist bemerkenswert, wie beide das Verhältnis von Ehre und Talent abgewogen haben. Heine soll den Gothland mit Nutzen gelesen haben, wie andererseits Heines Spuren in „Scherz Satire“ aufzuzeigen sind. Heine hochgefeiert trotz seiner moralischen Mängel — Grabbe in den Hintergrund gedrängt trotz des nationalen Gehalts seiner Poesie.

Ward Gubitz durch Grabbes Trunkenheit, Heine durch die Roheit seiner Sitten abgestoßen, so führten bei v. Uechtritz, dem Dramatiker des Kreises, wohl die Rivalität und allerlei Malicen Grabbes zum Bruch. Beider Schaffen berührt sich in vielen Beziehungen: das realistische historische Drama war ihre Domäne. Beide wurden durch Tieck in die Literatur eingeführt: aber Grabbe verlor diese Gunst bald, in der sich Uechtritz dauernd behauptete, obwohl Grabbe von „Alexander und Darius“ urteilte: die Sonne müsse eine Brille aufsetzen, um die Vorzüge dieses Stückes zu entdecken. Grabbe will die Autorität des Poesie-Entblößten durch sein bloßes Erscheinen in den Berliner Zirkeln vernichtet haben, aber Uechtritz' Lobsprüche über sein Lustspiel ließ er sich doch gern gefallen. Daß Grabbe den trotz seiner Mittelmäßigkeit sein Genie an Erfolg übertreffenden Konkurrenten vollends als Prusias karrikierte, veranlaßte wohl den Abbruch der freundschaftlichen Beziehungen, wobei noch demokratische Mißgunst gegen den Adligen in Anschlag gebracht werden mag.

Köchy, der frühe nach mimischer Betätigung drängte, und der sich durch seine gediegene Schrift über das Theater schon hervortat, der ruhigste und besonnenste des Kreises, gab Grabbe einen Empfehlungsbrief an Regisseur Gaßmann in Kassel mit, in dem er die umfassende Bildung und die eminenten künstlerischen Kräfte lobt. Mühelos erreichte er eine einflußreiche Stelle beim Theater, während Grabbes bescheidenste Wünsche unerfüllt blieben. Als Braunschweiger

Dramaturg hat Köchy Grabbe wohl animiert einen Heinrich den Löwen zu dramatisieren, aber sonst konnte er nichts für ihn tun.

Robert (den man fälschlich mit dem Dichter verwechselte) und Gustorf haben sich literarisch nicht hervorgetan. Am wichtigsten wurde die Bekanntschaft mit Kettembeil, der damals die Buchhandlung erlernte und der später Grabbes Verleger wurde. Aber in Frankfurt, in der höchsten Not, trennten sich auch ihre Wege. Niemand hat Grabbe so recht die Treue gehalten oder die Bahn frei gemacht. Und doch: Grabbe war ein größerer Dichter als Uechtritz, ein geistreicherer Kritiker als Gubitz, er hätte als Dramaturg wohl auch einem Köchy das Wasser gereicht.

Unterdessen sind die 6 Semester des Studiums herumgegangen und der Vater, der nichts mehr übrig hat, drängte den Sohn, er solle sich examinieren lassen und nach Detmold zurückkehren. Zu ersterem ist der Sohn bereit, aber gegen die heimische Kleinstadt hegte er einen Widerwillen. Und er sieht sie in der Tat nicht schon Ostern, sondern erst im August wieder. Durch all seine Briefe ziehen sich seine Dichterhoffnungen; mit einem Schlage will er sich pekuniäre Unabhängigkeit erringen. Er will sein ganzes Geschick auf eine Karte setzen: alles oder nichts! ist sein Wahlspruch, der allen Kompromiß verachtet. „Wäre ich nicht so eigensinnig, könnte ich in allen Journalen stehen." Es ist in der Tat ganz unbegreiflich, warum Grabbe damals keinen Verleger fand. Seine Freunde verwenden sich für ihn, suchen einen Verleger. Ganz sicheres kann er ja nicht sagen, aber so schreibt er von Braunschweig her habe man ihm ein Anerbieten gemacht. Das Vertrauen der Eltern wird nun freilich auf eine harte Probe gestellt. Denn nichts erfüllt sich: kein Stück erscheint, keine feste Anstellung bietet sich. Wir aber wissen es besser, daß Grabbe Grund genug hatte, zu hoffen. Er war kein bloßer Renommist; vielmehr hatte er literarische Taten getan und sich aus eigener Kraft emporgearbeitet. Und

wenn er jugendlich-sanguinisch viel von Tieck erhoffte, wer will ihn darum tadeln. Es war keineswegs „töricht“, wenn Grabbe einem bürgerlichen Beruf aus dem Wege gehen wollte und einer Anstellung als Theaterdichter oder Dramaturg oder Schauspieler erstrebte. Aber an seinen persönlichen Schrullen scheint immer wieder sein Lebensglück gescheitert zu sein.

Dresden — Grabbe und Tieck

Grabbe läßt Koffer und Kasten in Berlin bei seinem Freunde Kettembeil, und er, der zum Unglück Prädestinierte, wagt einmal auf seinen guten Stern zu trauen. Petri berichtet an Grabbes Eltern die Absicht des Sohnes, noch ehe dieser seine neue Adresse in Leipzig, Fleischergasse 241, nach Hause gemeldet. Die Eltern haben sich mit einem rührenden Vertrauen bald in die neue Sachlage gefunden, besonders da ihnen der alte Kanzleidirektor Rosen einen Brief seines Sohnes zeigte, in dem es hieß: Tieck hat väterlich für Grabbe gesorgt. Ja, der alte Grabbe verpfändet sein Gärtchen und schickt dem Sohne ungebeten auf Drängen der Mutter noch 6 Pistolen, die er verwenden soll, bis er eine Anstellung gefunden. Am 18. März schreibt Grabbe an Tieck, der damals an der Gicht erkrankt war, ungern reiße er sich los von den Wissenschaften, aber er könne als Jurist keine Befriedigung erhoffen. Er mochte denken, daß sein gesellschaftlich unmögliches Auftreten und seine Herkunft aus einem Zuchtmeisterhause ihm die Karriere verderben würden. Schauspieler wolle er werden. Er habe seine Aussprache mit Sorgfalt gepflegt: seine Stimme sei modulationsfähig und er sei imstande, die verschiedensten Rollen durchzuführen, z. B. Hamlet und Lear, Falstaff und Dupperich. Das klingt großmäulig, aber zum Schluß schrumpft er wieder in Bescheidenheit zusammen: er will klein anfangen und sich mit 300 Talern jährlich zufrieden geben. Täuschte Grabbe sich, so war doch der Irrtum erklärlich. Schon auf der Schule zeigte er ein über-

raschendes Feuer in seinen Deklamationen, man konnte sich ihn trotz seines lippeschen Platts als wirksamen Kanzelredner wohl denken, und wie hatte er schon in Detmold in fieberischer Erregung den Schauspielern gelauscht, wie werden die Gebärden und mimischen Äußerungen des Gothland aus seiner Theaterleidenschaft begreiflich. War doch auch sein Abgott Shakespeare gleichzeitig Schauspieler gewesen und wie zu Shakespeares Zeiten der königliche Schauspieler, so sollte jetzt der Hofschauspieler das soziale Ansehen des Standes erhöhen. Möglicherweise ging Grabbe nach Leipzig, um gleichsam eine Generalprobe bei dem Schauspieler Jerrmann zu bestehen. Jerrmann war von München gekommen und im September 1821 nach einem erfolgreichen Gastspiele z. B. in Körners Hedwig und Houwalds Heimkehr in Leipzig engagiert worden, wo er bald einer der beliebtesten Schauspieler wurde. Er gastierte später z. B. auch in Paris und hat sich dann auch ohne viel Glück als Schriftsteller versucht. Der Besuch Grabbes ist von Jerrmann 1852 in Prutz' „Deutschem Museum“ erzählt worden — also 30 Jahre nach dem Erlebnis. Sowohl die Zuverlässigkeit des Berichtes — Jerrmann wird Grabbe, wie so viele andere, in retrospektiver Beleuchtung unter dem Eindruck der späteren Lebensschicksale gesehen haben — wie auch die richtige Datierung erscheint zweifelhaft. Jedenfalls aber müssen wir Jerrmann für dieses wichtige biographische Dokument dankbar sein, wenn er auch, wie wir mit Ziegler glauben, Grabbe karrikiert. Denn eine solche Äußerung wie diese: „in Immermann stecken fünf Schiller, drei Kleiste, ein paar Goethes und ein großes Stück Shakespeare,“ trauen wir selbst dem jungen Grabbe nicht zu. Der Besuch verlief folgendermaßen:

Es tritt ein eine hagere Gestalt mit eingefallenen blassen Wangen, blitzende Augen unter der hohen Stirn, über die eine Fülle blonden Haares nachlässig herabfällt, angetan mit einem — übrigens noch unbezahlten — braunen Rock. Erst

so verlegen, daß er kaum einen Ton hervorbringen kann, wird der Besucher im Laufe des Gespräches so übermütig, daß er sich z. B. ohne weiteres auf den Tisch setzt. Er will Schauspieler werden und Jerrmann soll ihn zum Hofrat Küstner führen. Dann sprudelt der merkwürdige Gast seine Reform-Ideen hervor. Er will zunächst Schauspieler werden, dann Dramaturg und Reorganisator. Nach diesem keineswegs unvernünftigen Gedanken greift er — wie in seinem Lustspiel — die Rezensentenweisheit der Abendzeitung, des Freimütigen, des Morgenblattes an. Nicht besser ist es mit dem Theater, das eine alberne Unterhaltungsstätte geworden, den echten Dichter abstoße und den Schauspieler zu einer Zierpuppe dressiere. Rückkehr zu Shakespeare, Goethe und Schiller, zu Wahrheit und Natur, die bei ihm nun wieder als persönliche Rauhbeinigkeit erscheint, ist die einzige Rettung. Die Theorie ist nicht übel, wenngleich sie kaum das Glaubensbekenntnis des Berliner Kreises wiedergibt. — Dann kommt die Probe. Grabbe deklamiert mit fliegenden Händen den Monolog aus Hamlet, wie Jerrmann urteilt, mit richtiger geistiger Auffassung, aber es fehlt die harmonische Überschattung, die Inflexion ist unrein, die Übergänge sind schroff und gewaltsam, Schatten und Licht grell verteilt — also ganz dem Charakter seiner Dramen entsprechend. Immerhin erschien also Grabbe als nicht hoffnungsloser Anfänger. Als er dann aber in kreischendem Diskant mit aufgestreiften Hemdsärmeln auch die Ophelia spielen will, verliert Jerrmann den Geschmack an der absonderlichen Erscheinung. Eine Einladung zum Frühstück lehnt Grabbe, trotzdem man ihm den Hunger ansieht, zunächst stolz ab, dann aber bedient er sich doch der Rotweinflasche gründlich, als er zuletzt zwei Szenen aus seiner eigenen Dichtung „Don Juan und Faust“ vorliest. „Der Mensch war wie verwandelt; mildes erwärmendes Feuer in den Augen, hohe Röte auf den Wangen, die Muskeln spannen sich — eine Fülle seltener eigentümlicher Gedanken, kühner Bilder jagen sich wie fantastische Gestalten.“

Könneritz schickte Grabbe Reisegeld, so daß er Ende März nach Dresden abreisen konnte. Er wohnt Große Schießgasse 719 I und er hat in einer alten Frau eine Wirtin gefunden, die die wichtige Eigenschaft erfüllt, guten Kaffee zu kochen. Der unmodisch ausstaffierte Grabbe sucht sich nun doch in einen feinen Herrn zu verwandeln. Er bekommt einen dunkelblauen Frack, schwarze lange Hosen und eine schwarze Weste. Er hält jetzt auf reine Wäsche, seinen Flausch benutzt er als Schlafrock. Diesem Kulturfortschritte entspricht es, wenn er nach dem Wunsche seiner Eltern nun auch mit älteren und besonnenen Leuten verkehrt. Tieck lud ihn ein und suchte ihn in gesellschaftliche Kreise zu bringen. In den Briefen an die Eltern spricht er sich sehr übermütig aus, sie sollen sich nichts abgehen lassen und er hoffe seinerseits in dem schön gelegenen Dresden Jahre zu bleiben. Ein kleiner Zug ist für seine karrikierende Phantasie charakteristisch. Er sieht zahlreiche buckelige Mißgeburten in den Straßen Dresdens und der ehrliche Alte muß ihn auf die Übertreibung aufmerksam machen, worauf Grabbe dann immer mehr zurücknehmen mußte. Auch mit den Berlinern steht Grabbe noch in regem Briefverkehr und Robert bleibt dabei: „Es wäre schade, wenn Sie am Theater Ihre Kräfte verschwenden würden.“ — Wie sich aber in Wirklichkeit die Dinge ausnahmen, können wir aus den Briefen nicht ersehen. Ist er zu stolz, seine Enttäuschungen zu zeigen, oder ist er wirklich so ahnungslos? Daß die erste Vorführung seines schauspielerischen Talents vor Tieck mißglückt sei, hatte Grabbe selbst im Gefühl und von Tiecks Standpunkt aus nimmt sich Grabbe in Dresden ganz anders aus. „Es war im Frühling 1823, als ein Fremder zu Tieck ins Zimmer trat, eine schwächliche Figur, ein bleiches Gesicht, von Sorge und Leidenschaft zerstört. Verlegen und unbehilflich, kündigte er mit polternder Stimme an, er sei Grabbe. Kaum konnte es eine größere Selbsttäuschung auf der einen und Enttäuschung auf der anderen Seite geben.“ Von allen Ta-

lenten, die Grabbe von sich gerühmt hatte, besaß er keines, weder Stimme, noch Haltung, noch Wandlungsfähigkeit. — Ein zweites Moment kam hinzu. Es war schwer mit ihm zu verkehren. Die Gegenwart anderer war ihm lästig. Er war bald scheu, bald hochfahrend. An keinem Gespräche nahm er teil; oft stand er oder er saß stumm auf einer Stelle, oder er sah, unbekümmert um die Gegenwärtigen zum Fenster heraus. Aber wenn er unter ungebildeten Spießern in einer gewöhnlichen Schenkwirtschaft saß, dann taute er auf. So verscherzte sich der unglückliche Lenz durch seine Affenstreiche die Gunst der Weimarer Großen. Zum Schauspieler taugte Grabbe nicht. Seine Stücke waren angeblich nicht aufführbar. Trotzdem soll die Intendanz versucht haben, ihn zu unterstützen. Also Köpke in der Biographie Ludwig Tiecks. Ein trostloses Ergebnis: Kein Talent für eine künstlerische Tätigkeit am Theater, keine Kinderstube — und das Dichten ist eine brotlose Kunst. Aber auch zum normalen Philister ist Grabbe verpfuscht. Da kann er wohl mit dem Varus seiner „Hermannsschlacht“ fragen: „Zeus, wo soll man bleiben?“

Aber man fragt sich doch, ob bei solcher Fülle von Möglichkeiten und Anlagen, die denn doch — wie sich später herausstellte, — in Grabbe verborgen lagen, nichts zu machen war durch ausdauernde Geduld, Schulung und Nachsicht. Man darf Grabbes Illusionen nicht zu hart beurteilen; erst nach schmerzvollen Kämpfen kann eine problematische Natur zur Resignation gelangen. Konnte Tieck Grabbe keine Anstellung verschaffen, weshalb hat er ihn auch literarisch dauernd ignoriert? Grabbes Detmolder Notschreie verhallten ungehört. Auch literarische Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden „harten Esprits“ mögen zum Bruch geführt haben, obwohl Grabbe doch mit seiner „Nannette und Marie“ der Geschmacksrichtung Tiecks entgegenkam. In dieser Beziehung scheint mir eine Rezension Tiecks über Houwalds Leuchtturm in der Abend-

zeitung beachtenswert. Da wendet er sich sehr scharf gegen die neuen Shakespearomanen und Nordlandsdichter, die ohne nötiges Können sich auf die höchsten Probleme stürzen und statt echter Empfindung schwülstige Schilderungen geben. „Als ob Kinder über Schiller, Goethe, Shakespeare gekommen wären und nun auf ihre Weise mit Schicksal, Menschheit, Leidenschaft spielen wollten“; die die Form gleichsam neu erfinden wollten, als ob sie gar kein Schauspiel kennten. Und wenn Tieck dann die unendlichen Monologe, die sich immer wieder verwickelnde Exposition, die Unmöglichkeit im Plan und anderes angreift — denkt man da nicht an den Gothland? Tieck wollte herrschen und Grabbe pochte vergebens auf die ungeschriebenen Vorrechte des Genies. Jedenfalls war das Mißlingen nach so stolzem Aufschwung sehr hart. Der Weltunkundige hat sich überall verrechnet. Gewiß ist Grabbe nicht ohne Schuld, aber weniger durch das was er tut, als dadurch, wie er nun einmal ist. Das Genie kommt nicht zurecht und die Welt hat dabei noch nicht einmal Unrecht.

Tieck wollte seinen Schützling offenbar los werden und während er ins Bad nach Teplitz reiste, schickte er Grabbe mit einigen Empfehlungsbriefen nach Braunschweig, wo er ein Geschäft mit dem Buchhändler Vieweg abmachen sollte. Im Juni meldet Grabbe seinen Eltern, es habe keinen Zweck sich malen zu lassen, da ihn eine Reise in Verlagsangelegenheiten doch in die Nähe von Detmold führe. Mit 40 Talern ausgerüstet, reiste Grabbe zunächst nach Leipzig und er macht den dummen Streich, dort vier Wochen hängen zu bleiben. Angeblich haben ihn viele Freunde und der Buchhändler Hartmann dort aufgehalten. Er scheint sich also vergeblich nach einem Verleger umgeschaut zu haben. Sodann wollte er den „Sturz durch zwei Papierböden auf das harte Pflaster“ verzögern. Es ist ihm arg, daß er die Eltern bitten muß, ihm insgeheim mit 5 Pistolen auszuhelfen. In Braunschweig muß ihm Vieweg sagen, daß die Bücher für

Tieck abgesandt, aber verloren gegangen sein müssen. Köchy vermochte nichts für ihn zu tun und Klingemann kaufte zwar für 30 Taler eines seiner Stücke an, aber eine Anstellung verschaffte er ihm nicht, denn er urteilt über Grabbes schauspielerische Befähigung wie Tieck. Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe! Grabbe klopfte in Hannover an — aber Freiherr von Grothe ist eben nach Süddeutschland abgereist. Vielleicht war er auch in Bremen — nach einem Brief an Tieck hatte er nur die Absicht, aber anders schreibt er an Kettembeil. Er muß also, ohne seinen Eltern irgendeinen sichtbaren Beweis seiner Erfolge zeigen zu können, zurück. So schleicht er sich denn in der letzten Augustwoche nachts in das „verwünschte" Detmold, wo die Eltern ihn mit Freudentränen empfangen, während er sich mit plumper Grobheit wappnen muß, um nicht in heftiges Weinen auszubrechen. Man hat keinen Grund, hier an die Krokodilstränen Berdoas zu denken, vielmehr besaß Grabbe doch noch ein normales Verantwortlichkeitsbewußtsein! Lange muß Grabbe die Wahrheit hintanhalten, und er fühlt sich in Detmold unglücklich und unmöglich. Er hat die Enttäuschung nie verwunden.

III. Kapitel

Die Dichtungen des jungen Grabbe

a) Einleitung — Das Schicksalsdrama

Niemand entgeht dem verhängten Geschick,
Denn wenn er glaubt es klügelnd zu wenden,
Muß er es selber erbauend vollenden.

(Schiller, Braut von Messina.)

Grabbe hat bereits als Sekundaner und Primaner zwei Tragödien geschrieben: „Der Erbprinz“ und „Theodora“. Wir wissen nichts von dem Inhalt dieser Stücke, aus denen große Bruchteile in den Gothland übergegangen sein mögen. Der Erbprinz läßt einen ähnlichen Konflikt vermuten, wie er im Sturme und Drange beliebt war. An Theodora erinnert noch der Name Theodor von Gothland.

„Von Shakespeare angefeuert, schrieb Schiller seine Räuber.“ Schiller war auch Grabbe in seiner drückenden Jugend nahe, und wie auch wohl Schiller einmal sah er mit einem gewissen Neid auf Goethe, der „das Leben nicht kannte, weil es ihn immer auf den Händen trug“. — Ein Bruderzwist, als äußerster Frevel wider die Natur, als das Widerspruchvollste in der Welt der Widersprüche, ein vom Schicksal betrogener Held, der sich rebellisch wider die Weltordnung empört — das ist der erste Tragödienstoff, an den sich Schiller wie Grabbe heranwagte. Und da der Dichter in einer schicksalsgläubigen Zeit ein düsteres Verhängnis in seinem Dasein instinktiv ahnte, vertiefte er sich in die Nachtseiten des Lebens, da wo sich Wahnsinn, Laster, Verzweiflung grauenvoll verschwistern.

Hier verkettete sich wieder dämmernde Erkenntnis des eigensten Wesens, Jugenderinnerungen vom Zuchthaushof her, wo ihm so manche aus dem Gleise geworfene Persönlichkeit entgegengetreten, und der literarische Eindruck des die Lebenstiefe offenbarenden dichterischen Kunstwerkes. Shakespeare ist sein Gott, aber erst in zweiter Linie der Dichter der Lustspiele und Historiendramen, der realistisch komischen Volksszenen (Arnim, Immermann). Vor allem packen ihn die großen Tragödien, in denen der Weltekel des gereiften Mannes die tragische Tiefe der Welt in ihrer Furchtbarkeit enthüllt hat: Auf Dummheit und Bosheit beruht die Hauptmasse von allem Erdenjammer. Die leidenden Helden Shakespeares fliehen vor Grabbes wilder Phantasie vorüber: Er schaut den wahnsinnigen Lear im Aufruhr der Natur über die Heide irren; ein schuldbeladener Held tritt auf aus Trotz wider das Schicksal, wie Richard der Dritte, oder von einer stärkeren Persönlichkeit beherrscht, wie Macbeth; ein fleischgewordener Teufel erscheint wie Aaron, den die Rachebrunst treibt, oder wie Jago, der den Arglosen durch Bosheit vergiftet und zum Mord vorwärts stachelt. Und dann Hamlet, der unter fremder Schuld erliegt, das berühmte Mysterium — heiliger und größer als Goethes Faust. Shakespeare und Schiller sind die Dioskuren, nach deren Glanz Grabbe sehnsüchtig aufschaut. Und er möchte mehr sein, als ein Nachzügler der Stürmer und Dränger, oder als ein Spätromantiker, formlos und voll Ironie. Ein neuauftauchendes Gestirn, dessen Glanz dem jener Großen gleichkommt, zu werden — ist der vermessene Wunsch des doch nur erdgebornen Promethiden, der trotzig alles wagend gleich mit himmelstürmerischem Flug beginnt.

Als in der fridericianischen Zeit der deutsche Nationalgeist nach langem Schlummer erwachte, erblühte auch eine eigenwüchsige nationale Poesie. Bahnbrechende wetterleuch-

tende Geister schreiten voran; dann bricht das Gewitter der Stürmer und Dränger los, aber erst die Befruchtung durch die Antike führt das Zeitalter der klassischen Reife herauf. Die Romantik legt Protest ein und sucht aus nationalen Fermenten schöpferische Kraft. Neue Stürmer erheben sich wider das Dogma vom alleinseligmachenden klassischen Altertum. Aber die Romantik gießt ihren Geist am liebsten in epische und lyrische Formen. Im Drama scheinen Schiller und Goethe nicht zu übertreffen. Heinrich von Kleist als eine auf sich beruhende Größe, wird erst nach seinem Tode bekannt. Trotz vieler innerlich verwandter Züge sind die Beziehungen zwischen Grabbe und Kleist nicht sehr bemerkbar: die Mißverständnistragödie der Familie Schroffenstein, Penthesilea — halb Grazie, halb Furie, voll wilder Triebhaftigkeit — haben den Gothlanddichter zu einigen Bildern inspiriert. — Weit heller strahlten am Theaterhimmel Sterne wie Zacharias Werner, Müllner, Houwald.

Der Dramatiker der Romantiker ist Zacharias Werner, ein Mensch voll von unbegreiflichen Widersprüchen: „frivol und andächtig, bestialischer Heiliger und schuldbeladener Wüstenpilger". Seine weichliche Lüsternheit, seine mystische Gefühlszerflossenheit waren dem harten und männlichen Geist Grabbes gänzlich fremd, hinter dessen starrem Äußern sich dennoch die romantische Gemütstiefe nicht verloren hat. Aber doch hat Werner die Phantasie Grabbes vielfach befruchtet. Ein paar verwandte Motive mögen anklingen: Jener Irnak im Attila, der sich über die brennende Stadt freut und von Mordgier zu Großmut überspringt, wird im Gothland zu einem finnischen Offizier; ein Gottesgericht vollzieht sich unter Donner und Blitz; grauenvoll groteske Kerkerszenen, gräßlich unheimliche Zeremonien; die schimpfenden Landsknechte aus der „Kunegunde" finden wir in den Hohenstaufen wieder, und der Kaiser springt hier mit den Bischöfen ähnlich ungnädig um, wie Grabbes Heinrich VI. Vor allem aber ist es der Übermensch, dessen Spuren

wir, seitdem Goethe das Wort bei Herder gelesen, durch die Literatur verfolgen. Nicht Attila ist es, aber der kalte Machtmensch Aetius; in den „Söhnen des Tales“ der Erzbischof: ohne Gefühl mit eisenharter Riesenseele, Gottmensch oder Teufel, fern von der Menschheit schöner Mitte, der den König charakterisiert als einen Mörder von Millionen. Wenn wir da hören von Menschen, die durch die bloße Allmacht ihres Willens die Geisterwelt zerstört und umgeschaffen haben, wenn wir sehen, wie naturphilosophische Spekulationen hinter der Dichtung einen metaphysischen Hintergrund aufrichten, so verspüren wir noch in „Don Juan und Faust“ einen Nachklang dieses romantischen Idealismus, der in Fichtes Lehre vom souveränen Ich wurzelt. Der Mensch kann alles, wenn er sich der Sinnenwelt entäußert — soweit denkt auch Grabbes Faust; aber die katholisch-mystische Wendung macht er nicht mit: „wenn er sich selbst vergißt“. Heinrich von Kleist glaubte durch den bloßen Willensvorsatz sein Leben auslöschen zu können; auch diese verneinende Kraft des Willens beschwört Penthesilea. — Werner ist auch Schicksalsdramatiker.

Das Schicksal waltet in jeder Tragödie: nicht nur in der antiken, auch da, wo die Leidenschaft am freiesten zu stürmen scheint, bei Shakespeare, den Stürmern und Drängern und wieder bei den Modernen erhebt sich eine unerklärliche beschränkende Macht in der Form von Naturanlage, Situation, Milieu, Folgen der Tat. Aber wie sich in dem Werk des schöpferischen Genies eine höhere Ordnung gleichsam ungewollt von selbst ergibt, so wird das Geheimnisvolle bei den Epigonen, dem nur nachahmenden Talent in theatralisch effektvoller Weise aufgezeigt und veräußerlicht. Bei der Schicksalstragödie aber erscheint das Schicksal nicht als der innere Zusammenhang, den man nachträglich aus jedem Lebenslauf abstrahieren kann, nicht als dem menschlichen Wollen immanent, sondern als eine mechanische aktive personifizierte in die Zukunft wirkende Gewalt, die tückisch und sinnlos Menschenleben vernichtet und an äußerlichen Dingen

haftet: am fatalen Requisit, am fatalen Ort, am fatalen Zeitpunkt. Der majestätische Weltenrichter, dessen Wege unerforschlich sind, gewinnt die Züge eines grausam lüsternen Tyrannen und man fabriziert aus seinen unbegreiflichen Fügungen und der ewigen Vergeltung Kriminalromane. Man will die große Tragik, aber man macht es sich zu leicht und man kommt bald der äußerlichen Effekthascherei auf die Spur. Die Forderung des Morgenblattes: „der Mensch müsse frei erscheinen, gleichsam erglänzen im tausendfachen Strahl des Sittengesetzes", ist in Wirklichkeit nicht erfüllt. In Wahrheit ist das Schicksal eine von dem menschlichen Wollen getrennte Macht und die Menschen erscheinen als Marionetten, mit denen eine vernunftlos grausame Gewalt spielt. Grillparzers Ahnfrau ragt noch als einziger Überrest auf aus jener Zeit, in der das Schicksalsdrama als der Gipfel der echten Tragik galt. Schon bei Zacharias Werner beginnt ein in sich berechtigter Gedanke sich in Übertreibungen und Karrikatur zuzuspitzen. Wenn unter Flöten und Hörnermusik Libussa erscheint und wenn Wanda Rüdiger tötet, so „ist erfüllet des Schicksals strenger Schluß."

Im Prolog des 24. Februars fehlt auch hier nicht die christliche Tendenz: „wir andern, die wir uns noch wollen nicht Gott allein, sind leicht ins Herz verstrickt und leicht des wilden Jägers arme Beute". Da knüpft sich alles Unheil durch Geschlechter hindurch an ein Messer, eine Hütte, ein bestimmtes Datum; und unwissend mordet der Vater den Sohn. Der grauenvolle Reiz dieser Schauerromantik soll auch in zwei Gothlandsszenen auf uns wirken.

Auch Müllner kam mit den Christen und Indeterministen ins Gedränge und suchte sich durch eine Theorie herauszuhelfen, die besser klingt als seine Praxis. Er war nicht der Mann: „die unsichtbaren Fäden, durch welche das Erdenleben mit einer höheren Weltordnung zusammenhängt, dem innern Sinn sichtbar werden zu lassen und das Ahnen dieser höheren Ordnung zur Empfindung zu steigern". Müllner

hat einen scharfen Verstand, er ist ein geschickter Theater-Routinier wie Kotzebue und versteht sich auf eine deutliche Charakterzeichnung; er macht Effekt und weiß zu spannen; nur darf man keine eigentümliche Tiefe hinter ihm suchen und doch wird dieser Schein geflissentlicht erzeugt. Von dem Gefühlsreichtum der Romantik sind nurmehr äußerlich Träume und Ahnungen geblieben, Harfenspiel und abgegriffene Sentimentalitäten. Müllners „Schuld" war das wirksamste Theaterstück, dessen Erfolg Grabbe als Jüngling mit erlebte. Man parodierte das Stück, das Platen als eine „Mißgeburt der Zeit" erschien; Th. v. Artner dichtete 1819 einen ersten Teil dazu, 1821 erschien im Morgenblatt eine eingehende kritische Analyse. Jakob Minor, der eine vortreffliche Monographie über das Schicksalsdrama geschrieben hat, erkennt in Müllners kaltäugigem heimtückischem Schicksal keineswegs das ewige Weltgericht, sondern den napoleonischen Polizeispitzel mit seinen kleinlich verlegenen Mitteln, er findet in der Schuld den kriminalistischen Beruf Müllners wieder und vergleicht die Exposition dieses Stückes, die Grabbe in den ersten Akten des Gothland teilweise nachahmte, wie sich da allmählich eins ans andere fügt, bis der Held selbst den Brudermord kombiniert, mit dem Plaidoyer eines Staatsanwaltes. Auch bei Grabbe haben wir oft den Eindruck, einen Kriminalroman zu lesen; getränkt von der Zuchthausatmosphäre, die bei ihm voll von persönlichen Erinnerungen, die erlebte Wirklichkeit ist. Bleibt aber Müllner der gebildete Mann und Landgerichtsrat, so zeigt sich Grabbe in seiner Ausdrucksweise eben als Zuchtmeisterssohn. Nicht bei der Sinnlosigkeit und Grausamkeit dieses Schicksalbegriffes setzt Grabbes Kritik ein, wohl aber da, wo der freie Wille ausgelöscht wird, sodass der Mensch als leblose Marionette erscheint. Als Apostel der Kraft geht Grabbe eine völlig andere Richtung wie Müllner: so stark er auch von der Schuld und von Yngurd beeinflußt ist, die Auffassung des Schuldproblems und des Heros, dessen Tragik und moralische

Gebrechlichkeit Müllner in einer napoleonischen Gestalt aufzeigte, charakterisieren Grabbes Originalität vor seinem Vorbild. Freilich denkt man bei Gothland an Yngurd, den Usurpator, der mit der Menschheit zerfallen, aber an sich edel, in einem kritischen Augenblick sich dem Satan ergibt; der auf dem Schlachtfeld Vergleiche anstellt zwischen Held und Henker; der sich unwillkürlich doch dem Guten beugt, damit „Nicht Menschengröße zu der Ohnmacht Spott, ein Greuel der Tugend werde". Im Yngurd erscheint die Schicksalsidee gemildert, weniger mechanisch: „Menschenwille ist doch wohl nur ein Müssen"; aber „es ist des Menschen höchste Kraft, das frei zu wollen, was er leiden muß". Sehr starke Einwirkungen hat dieses hervorragendste Drama Müllners im Gothland hinterlassen: in der Mischung von Sage und Geschichte, in der Exposition, im nordischen Lokalkolorit, in der aus Natur und seltsamen Himmelserscheinungen schöpfenden Bildersprache, in der Art, wie die Nebenpersonen verwandt werden, in der äußeren metrischen Form lassen sich sehr viele Vergleichspunkte gewinnen. Und endlich ließ auch die „Albaneserin" aus Bruderliebe Brudermord erwachsen.

Ganz anderer Art als der kräftige Müllner war der empfindsame Houwald. Tieck beurteilt in der Abendzeitung 1823 Houwalds „Leuchtturm" ziemlich scharf, er selbst sei zu weich und zu befangen und zu gerührt, aber er erwirbt doch seine Sympathie wegen des freundlichen und kindlichen Sinnes. Grabbe aber hat Houwald in seiner Literaturkomödie unter den Damenschriftstellern weidlich verspottet, und er hat kein Stück so hergenommen, wie „das Bild". Trotzdem hat er gelegentlich eine Wendung, einen Vergleich von Houwald übernommen, der bei seiner weichlichen Sentimentalität sich doch an Nordlandsrecken wagt und mit der modischen Vorliebe für versifizierten Wahnsinn einen Tollen im Aufruhr der Natur rasen läßt.

Romanische Maler wie Houwalds Spinarosa und im Gegensatz dazu Nordlandsrecken waren aber überhaupt

beliebte Bühnenfiguren. Dieser Kontrast reizte auch den Dichter des „Don Juan und Faust“. Oehlenschläger hatte gleichen Erfolg mit seinem „Correggio“ wie mit seinen nordischen Tragödien. Es entbrennt z. B. in „Erich und Abel“, dem Dänenfürsten und schleswigschen Herrscher, ein Zwist — die unruhige Färbung ihres Zwiegespräches erinnert an den Dialog zwischen Theodor und Manfred —; Lauge Gudmanson, der ränkevolle Staatsmann, stürzt Erich von der Gallerie, aber Abel ist der eigentliche Brudermörder. Brudermord gibt es auch in „Palnatocke“. Oehlenschläger fand manche Nachahmer. In Auffenbergs „König Erich“ hat Erich auf der Jagd an seinem Bruder vermeintlichen Mord begangen; sein Sohn beschließt Rache und verzichtet deshalb auf seine Geliebte Sigried. Graf Swente Sture, der als Mitwisser dieses Geheimnisses ermordet wird, kehrt wieder im „Gothland“, wo ihn Arboga erschlagen hat.

Grabbe las aber nicht nur die Dramen seiner Zeit. Aus der Heimat Shakespeares wirkten auch andere Geister: Ossian, der Sänger der schottischen Heide, Walther Scott, aus dessen gefeierten Romanen z. B. „Kenilworth“, „das Kloster“, „der Pirat“, Farben in die Ritterszenen des Gothland eingeflossen sein können. In Scotts „Pirat“ sind Lieder eingestreut, z. B. von Harald Harfagar. Und hiermit stoßen wir endlich auf die geschichtliche Quelle, auf die Grabbe selbst hingewiesen hat: „Mr. Gothland ist in der Handlung eine Erfindung, obwohl ich, ehe ich ihn begann, aus angeborener Liebe nordische Natur und Geschichte studiert hatte. Es gibt in der nordischen Historie einen Erik Blutaxt — der möchte in einigen Punkten an Gothland erinnern.“ Wie Shakespeare seinen Hamletstoff aus dem Saxo Grammaticus schöpfte, so Grabbe aus der Heimskringla, die allerdings nur erst im Bruchteil ins Deutsche übersetzt war, ehe Wachter eine vollständige Übersetzung herausgab. Zu diesen Stücken aber gehörte die Sage von Harald Harfagar. Harald besiegte den Schwedenkönig Erik, einen Mann von fürchter-

licher Gewalttätigkeit — er erschlug z. B. Aki im Walde, weil er ihm altes Geschirr zum Mahle vorsetzte — in dem von ihm Gauthland genannten Gebiet. Auf Erik folgte Björn; in Gauthland ließ Harald Herzog Guthorm zurück. Harald hatte viele Weiber und Kinder z. B. Olav, Björn, Gudrod, sein Lieblingssohn aber war Eirik Blodöx, der Sohn der Raghild. Der Sohn seines besten Freundes, Rolf, der so stark war, daß ihn kein Pferd tragen konnte, wurde landflüchtig. Eirik fand im Finnenlande Gunhild, die um seinetwillen ihre Landsleute verriet. Eirik, der Oberkönig zu werden gedachte, war von den eifersüchtigen Brüdern wenig geliebt. Sein Bruder Björn fiel im Streit mit ihm, als Eirik den Zins für Harald bei ihm holen wollte; ein anderer Bruder ertrank. Als Harald, 80 jährig, Eirik zu seinem Nachfolger bestimmen wollte, brach eine Empörung aus. Halfdan Schwarze wird von Gunhild vergiftet, Olaf und Sigrid werden niedergerungen. Nun herrschte Eirik, ein „großer starker, tapferer Mann, aber auch hitzig, unfreundlich, wenig äußernd“ — neben ihm Gunhild, „schön, weise, verschmitzt, grimmig“. Die Kinder z. B. Guthorm, Harald waren schön und hoffnungsvoll. Eirik herrschte, bis Hakon von England kam und ihn verdrängte. — Es ist eine Zeit berserkerhafter Wildheit, von brutaler Wickingerkraft; durch leidenschaftliche Kämpfe mit den Brüdern kommt der Held obenauf. Den Kern des Gothland bildet die Episode, wie Eirik den Bruder — nicht eigentlich ermordet, — sondern im Kampfe tötet.

Der damalige Theatergeschmack sei — um das literarische Milieu vollständig zu umgrenzen, — durch eine Betrachtung des freilich einseitig nüchternen „Freimütigen“ (September 1821) gekennzeichnet: „Überall sieht man überladene Effekte statt des Einfachen und Großen; die Reizmittel sind nicht mehr zu überbieten; man hat gleichsam alle Schrecken der Hölle erschöpft, man hat das Gefühl abgemüdet und gemartert, sich bis zum lächerlichsten zum Teil

sündhaftesten Unsinn verstiegen und an elende Teufelsbeschwörungen, abgeschmackte Flüche, ja alte Messer, Dolche und dergleichen, Menschenschicksale zum Hohn der ewigen Liebe und Gerechtigkeit geknüpft." Grabbe hat diese barbarische Mode mitgemacht und sich allmählich erst zu lichteren Höhen erhoben. Aber unter den Erzeugnissen seiner Zeit — gewiß nicht von absolutem Standpunkt aus — ist der Gothland eine der originellsten Erscheinungen, die Offenbarung einer wildgenialen Kraft und ein leidenschaftliches Bekenntnis; wie jedes Erstlingswerk von bedeutendem psychologisch-biographischem Interesse, wie schülerhaft sich auch Grabbe erweist in der Motivierung, von wie gährender Unreife seine sittliche Menschenbeurteilung ist und wie wenig er die erdrückende Fülle der Vorbilder zu meistern vermag; von schlimmeren Dingen abgesehen. Wenn wir uns auch die dichterische Produktion im allgemeinen nicht als ein mechanisches Arbeiten nach Vorbildern denken dürfen, so ist dennoch als literarhistorisches Ideal anzustreben, die Masse der Anregungen und Einflüsse, die gleichsam chaotisch ungeordnet in der Seele des Dichters sich häufen, bevor sie in der schöpferischen Tat gestaltet werden, möglichst vollständig uns zu vergegenwärtigen.

b) Herzog Theodor von Gothland

Der Mensch trägt Adler in dem Haupt
Und steckt mit seinen Füssen in dem Kot.
(Gothland III.)

„Herzog Theodor von Gothland" geht zurück bis in die Detmolder Primanerzeit und nach etwa 5 Jahren wird der Schöpfungsprozeß am 11. Juni 1822 abgeschlossen. Trotzdem die Dichtung erst 5 Jahre später veröffentlicht wurde, hat Grabbe doch keine Umarbeitung mehr vorgenommen. Am 20. Februar 1822 schreibt der Dichter: „mein Stück kommt fast täglich seiner Beendigung näher; ehe ich es aber verlege, werde ich es mehreren Theaterdirektionen anbieten; es wird

mich gewiß sehr berühmt machen". Am 6. Juli wird das Stück abgeschrieben; am 3. August beschreibt er die Wirkung: „Mein Werk fällt den Leuten, die es lesen, so recht auf, daß sie beinahe wirbelicht vor Überraschung werden"; am 2. September meldet er mit verblüffend naiver Renommage: „das Stück ist so ausgezeichnet und groß, daß mir alle raten, ich müßte es nur außerordentlich geistreichen Männern zeigen, weil das gewöhnliche Volk es nicht verstände". Der ganze Grabbe aber gibt sich ungeschminkt in der Nachschrift seines Briefes an Tieck vom 21. September: „Im Bewußtsein, daß ich etwas Ausgezeichnetes, wenn auch nichts Gutes geleistet habe, fordere ich Sie auf, mich öffentlich für einen frechen, erbärmlichen Dichterling zu erklären, wenn Sie mein Trauerspiel den Produkten der gewöhnlichen heutigen Dichter ähnlich finden." Es ist unglaublich, wie dieser himmelstürmende Übermensch hier die Blöße, die jeder andere Dichter seinen Kritikern sorglichst verbergen würde, mit einer prahlerischen Geste enthüllt: seine wilde Sensationsgier, seine skrupellose Originalitätssucht, seine herostratischen Gelüste.

Die Namen der Personen hat Arthur Ploch*) für die Quellenkenntnis zu verwerten gesucht; ich möchte zur Vervollständigung noch einzelnes hinzufügen. Der alte Herzog ist wie der alte Moor ohne Vornamen. Erfunden oder zufällig sind die Namen Theodor Manfred Friedrich — Cäcilia, Rossan; ein Gothland kommt auch in Schillers Warbeck vor. Aus der Heimskringla mögen stammen Olaf, Björn, Rolf. Arboga ist der Name einer Stadt und eines Flusses in Schweden, Berdoa eine afrikanische Oase. Gustav mag an Guthorm erinnern oder an Gustav Adolf, den Helden eines Geheschen Dramas. Skiold mag von Oehlenschläger Torstensskiold und Tocke von Palnatocke sich ableiten. Ein Holm findet sich in Müllners Schuld und Houwalds Leuchtturm; Irnak in Werners Attila; Usbek in Bertons „Aline Königin

*) Grabbes Stellung in der deutschen Literatur. Leipzig 1905. S. 110. Ich fasse die Resultate zusammen.

von Golkonda“. Selma stammt direkt von Ossian, oder indirekt von Klopstock; schön Ella spielt möglicherweise auf das Stück des Freischütz-Librettisten Kind an. — Jedenfalls gibt schon die Buntscheckigkeit dieser Namenszusammenstellung einen Begriff von der Absonderlichkeit dieser Dichtung.

I 1. Der *erste Akt* führt uns die beiden Gegenspieler vor und läßt nicht zweifelhaft, wer des anderen Opfer wird. Sturm an der Ostseeküste: die Finnenflotte naht, die schwedischen Wachen fliehen. Örtlichkeit und Exposition mit untergeordneten Personen erinnern an Yngurd. Berdoas Charakter wird entwickelt im Monolog und Dialog, in vorbereitendem und unterbrechendem Gespräch der Finnenführer, von denen Usbek und Irnak höher stehen als Rossan, die glatte Schlange, die neidgelbe Katze. Wie Bestien fallen sie sich einander an und der Urtrieb ihres Wesens enthüllt sich in einer einzigen wilden Gebärde. Der blutbefleckte Neger wird in einem möglichst krassen zugespitzten Moment vorgeführt, in Todesangst schreiend und dabei doch in den Instinkten Rachsucht und Haß entbrennend, ein sterbender Gotteslästerer. Daß ihn gerade jetzt der schwedische Gesandte Holm erreicht, war mühsam genug zu motivieren, und der Kritiker stellt die Frage, die Grabbe höchst verschmitzt dem Mohren in den Mund legt: „Reiten des Königs Boten mit dem Winde?“ Der Gesandte fragt: „*Was* führte Euch her?“ und der Mohr antwortet mit einer äußerlich wie innerlich unmöglichen Logik: „Gott —“ also mit einer ausgesuchten Gotteslästerung. Auf dieser tollen Logik bauen sich die wildesten Kontraste auf. Mahnt Holm den Mohren, angesichts des Todes in sich zu gehen, oder erinnert er ihn an seine Schwachheit, so gibt dieser alsbald einen Kraftbeweis von besonderer Brutalität. Holm wird von Berdoa angesteckt und das diplomatische Gespräch wird zu einem wüsten Gezänke. An den Balken, den die feigen Pfaffen auf Berdoas Brust sandten, klammert sich Grabbe-Berdoas merkwürdige Dialektik; er dient auch als Übergang

zum Hauptthema: Holm beweist, daß die Schweden nicht feige sind und kommt so auf Gothland. Es ist ein technischer Kunstgriff, den Grabbe öfters anwendet, mag er ihn nun Shakespeare oder Kleist abgelauscht haben: Ein Hauptbegriff wird aufgehalten durch allerlei Einwürfe und Zwischenreden, bis dann das gefürchtete Wort um so nachdrücklicher emporschnellt.

Holm: vergaßest Du den Herzog Gothland? Berdoa: schweig! —
Holm: Erinnere Dich, wie Herzog Theodor von Gothland
Dich in der Schlacht ergriff — Berdoa: hör auf! Holm: — er ließ
Dich peitschen! — Berdoa: wen? Holm: Dich ließ er peitschen! —
Berdoa: Rache!

Wenn nun Berdoa wünscht: seine Arme sollen zu Schlangen werden, die den Tiger umfassen, so ist das Thema formuliert. Der Keim des ganzen Dramas liegt in den ganz unvermittelten blitzartig aufzuckenden Worten des Mohren, der die stimmungsvoll geschilderte Gothlandsburg ins Auge faßt: „Hat Theodor von Gothland Brüder?" — „große Liebe, großer Haß!" Man entsinnt sich einer ähnlichen Szene in Shakespeares Macbeth, in der der rachesuchende Macduff fragt: Hat er Kinder? — In afrikanischer Farbenglut kreischt das Rachebrunstmotiv des Mohren auf.

Das ist nicht die Sprache eines Müllner, das erinnert eher an den „Löwenblutsäufer" Klinger, an den wildesten Shakespeare, den Voltaire einen „trunkenen Wilden" nannte — aber man hat auch immer wieder auf eine verwilderte Schauerromantik, auf Spieß, Kramer, Schlenkert u. a. hingewiesen, deren Lektüre aber nicht nachweisbar ist. Und die Mitgift der Mutter, der dunkle Ursprung, die Zuchthausreminiscenzen erfüllen die eine an niedern Trieben reiche Seele, die in Grabbes zwiespältigem Doppel-Ich mit der andern nach einem großen Daseinsinhalt ringenden in ewig unversöhnlichem Streite liegt. Der erworbene und der angeborne Charakter sind nie zu einem einheitlichen Organismus zusammengewachsen und dem entsprechend steht das verstiegenste Pathos neben den rohesten

Ausbrüchen der Sinnlichkeit. Man muß Äußerungsweise und ursprüngliche Potenz unterscheiden. Wie widerlich auch einem gereiften Geschmack ein so unerhört roher Naturalismus erscheinen muß, der uns in dem Mohren eine mit aufgerissenen Nüstern Dampf des Europäerbluts einschnaubende zähnefletschende Bestie karrikiert und uns auch die Hunde nicht erspart, die den Pfuhl vom Abschaum seines Blutes lecken, es offenbart sich trotzdem eine ungekünstelte brutale Kraft in der Darstellung der Urinstinkte einer verwilderten Menschheit. Neben dieser Urkraft fällt auf eine sonderbar proportionierte Gedankenentwicklung, eine verzerrte aber nicht sinnlose Dialektik: diese rapiden Entwicklungen, die sich in Eile überschlagenden, pfiffig klügelnden Argumentationen; blitzartig schießt ein unbeachtetes Moment hervor, woran sich je ein Glied nach dem anderen ankettet, bis dann die Grundidee sich urplötzlich enthüllt. Dabei werden im Fluge wichtige Probleme berührt. Was den Streit so unversöhnlich macht und die Einführung eines Mohren anstatt des Finnen erklärt, das ist die Rassenfrage. Grabbe sagte in seiner brieflichen Selbstrezension (28. 12. 1827): „die Tragödie eines Negers mit dem Herzoge Gothland, dem Repräsentanten der Europäer. Der Neger ist mit Farben gezeichnet schwarz wie er selbst, und Gothland, ein kühner aber schwacher Mensch erstarrt endlich zu einem Bösewicht, der den Neger noch überbietet. — Mit dem Neger weht ein wahrer Samum verheerend durch das Stück, der alles Gemütliche und Reinmenschliche darin zerstört.“ —

Man hat auf die Vorbilder bei Schiller und Shakespeare hingewiesen. Piper will in Berdoa Franz Moor und Herrmann wiedererkennen. Von Othello hat Berdoa nur die Tapferkeit, viel mehr erinnert der ahnungslose Gothland an ihn. Analysiert man Berdoa, so findet man Bestandteile von Aaron und Jago, von Gloster, von Richard III. und von Franz Moor. Grabbe leugnet es zwar in seinem Originalitätsstolz ab, aber Titus Adronicus mit seinen Greueln, die allerdings

Shakespeare nicht erfunden hat, ist sehr ähnlichen Geistes: hier wie dort roh zugehauene Handlung, gehäufte Effekte; ein schauerlicher Triumphchor der Rache; derselbe Zeitgeist: wilde Handlungen werden plötzlich ausgeführt von furchtbaren Menschen, impulsiv und gefühllos. Aaron spottet über das Gewissen und es tut ihm zuletzt nur leid, nicht noch mehr Böses getan zu haben. Auch hier der Gegensatz der Rasse (IV 2): „Ihr weiß getünchten Wände, ihr Bierhausschilder kohlschwarz besieget jede andere Farbe.“ Aber Berdoa übertrumpft ihn:

„Und kläglich wie ihr Europäer so schnell denen
Das dürre Fleisch auf dürren Knochen hängt,
Als hinge es am Pranger! deren Haut
Ein Sonnenstrahl zerschindet; die im Gesicht
Die Blässe der Verwesung tragen —“

Aaron ist eine Vorstudie zu Jago — Grabbes Gegner behaupten, er habe nur große Vorbilder studiert und dann zur Karrikatur verzerrt, er sei keine Leuchte, die aus eigener Inbrunst sich nähre, sondern er müsse Licht anderswoher borgen. Die Sache verhält sich aber doch anders. In Grabbes Faust-Monolog heißt es: Raubtier wird man, blos um sich zu nähren!

Empfindungen Gedanken — Herzen, Seelen —
Den Menschen und das Leben — Welt und Götter —
Ergreift es und erwürgt es sich zur Beute,
Und schreit vor Zorn und Hunger, wenn es kaum
Zehn Tropfen Bluts in ihren Adern findet.“

Grabbe hatle das Raubtiertemperament, so ursprünglich und roh wie möglich; aber er berauscht sich gleichsam erst an fremdem Blut und in solcher Besessenheit gebiert er seine Geschöpfe, die sein eigen sind. Nachträglich kommt ihm die unglückliche Idee, alle möglichen Reminiszenzen aufzupfropfen; er verdirbt sich dann durch Häufung und Überfülle die Wirkung und gerät in falschen Verdacht.

In der zweiten Szene kommen bereits die Gegner an- I 2.
einander. Die Technik, die zeigt, daß Grabbe an die Auf-

führung dachte, ist sehr einfach: Gothland kommt und geht und während die Bühne leer ist, erscheint Berdoa. Der Dichter hat nicht Zeit den Charakter Gothlands durch Dialog und Handlung zu explizieren, und so muß er sich denn zweimal durch einen Monolog selbst charakterisieren, nachdem als kurzer Auftakt — wie oft bei Grabbe — ein Gespräch mit dem treuen Erich, der wohlbekannten Figur des Burgvogtes — man mag an Schillers Daniel denken — voraufgegangen. Das Mittel des Monologs hat ja allerdings auch Shakespeare z. B. im Eingang seines Richard III. und Schiller nicht verschmäht. Es erklingt denn auch zunächst wie eine Schillersche Hymne auf Freundschaft und Bruderliebe, wobei einige Reminiszenzen an die Albaneserin mitschwingen mögen. Zwei Ereignisse treffen zusammen und der Bote des Bruders ist da. Er darf aber — man sieht warum — erst nach dem Monolog vorgelassen werden und meldet den unerwarteten Tod des Bruders. Grabbe versucht in die Verwendung des Lokalcolorits eine tiefere Natursymbolik hereinzulegen. Die herbstliche Naturbetrachtung könnte versöhnlich wirken: Sterben ist natürlich und daher nur beklagenswert. *Die Angst des Naturmenschen vor dem Tode ist ein Stimmungsmoment, das durch das ganze Stück hindurchgeht.* Wehrte sich schon Berdoa wie ein Rasender gegen das Sterbenmüssen, so schlägt die Stimmung des edlen Gothlands ganz unmotiviert in Wut um. Wir haben hier die handgreiflichsten Beispiele von Antizipierungen, die der Technik des Anfängers eigen sind. „Das ist ein Banditenstreich des Todes!“ „Manfred ist tot, Du lebst“ — „entschuldige Dein Dasein! Auch der Himmel mordet!“ In so explosiver Verfassung verzieht sich in Antithese und Klimax eine Entwicklung, die zuletzt den Stachel des Argwohns emportreibt. Gothland fragt Rolf aus und schon argwöhnisch, greift er einzelne Worte heraus und gibt ihnen einen eigentümlich pointierten Sinn.

Die Motivierung wird immer abenteuerlicher. Berdoa und Irnak treten auf, sie hoffen auf einen Konflikt der Brüder, und ein solcher Konflikt ist vorhanden. Sieht man von der Unmöglichkeit der Voraussetzungen ab, so frappiert die verwegene Konsequenz, mit der Berdoa Rolf ausholt und wie sein spitzbübisches Genie triumphiert, so daß der Bruderzwist ihm wie eine reife Frucht in den Schoß fällt. Man kann für den Augenblick vergessen, daß die Ausfragerei erst ihren Sinn durch die Schlußpointe erhält: durch das merkwürdige Verhalten Theodors. Gothland ist schon argwöhnisch, mehr verzweifelt und zornig als traurig, — so verlaufen ähnliche Gefühle beim Dichter selbst — wenn ihn Cäcilia auf die christlichen Trostgründe verweist und auf die Vorsehung, die nichts Böses zuläßt. Aber wenn sie, drohendes Unheil ahnungsvoll beschwörend, abgeht, hat sie gerade den Schicksalsglauben verhängnisvoll gestärkt. So ist es in Grabbes Welt: das Gute verkehrt sich in Unheil und die Schlechten haben das unverhoffteste Glück. Der Mohr wagt die unglaubliche Tollheit, den in Ossianische Träumereien versunkenen, in seinem Glauben an das Gute erschütterten Gothland um Gastrecht zu bitten. Das gereizte unruhige Gerede gipfelt in Berdoas Trumpf: „Manfred ward erschlagen!“ und in den Lakonismen Gothland: „Manfred starb in Friedrichs Armen!“ Berdoa: „in? durch!“ — Gothland: „Weltempörung! was sagst Du? — Berdoa: „durch!“ Ein schwärmerischer Idealist und eine gewalttätige Berserkernatur — dieses in tollen Extremen schwankende, wie Grabbe aus naturalistisch rohen und theoretisch-pathetisch-idealistischen Momenten zusammengewürfelte Doppel-Ich wird zusammengehalten durch den Vergeltungsgedanken. Der Idealist wird durch seinen feurigen Rechtsglauben aus dem Geleise geworfen, die Bestie aber kann mit zuckendem Arm und mit rollender Faust rufen: „Seele, freu Dich! nun kann ich wenigstens ihn rächen, süß ist die Rache.“ Der Idealist wäre für Berdoa nicht zugänglich gewesen, sondern nur seine Karrikatur. Gothlands Verblendung und Unüber-

legtheit soll aber noch einen tieferen Grund haben: der sündhafte Mensch glaubt lieber das Böse als das Gute; in dieser Unklarheit liegt für Berdoa die Möglichkeit des letzten Trumpfes. Bei ganz wahnwitziger Psychologie öffnen sich doch verborgene Tiefen der Motivierung. Gleich Karl Moor, da er Franzens Brief liest, ist Gothland in dem Glauben an die Menschen erschüttert; wie Yngurd läßt er den Satan in das gewölbte Haus seiner Brust einziehen. Die Flucht der Gedanken, die durch sein Inneres branden, spitzt sich zu in dem Stichwort: Brudermord will Brudermord! — Welches Motiv aber der Brudermord haben soll und welchen Erfolg die Beschwörungen der Gattin und Eriks erreichen würden, ist nicht abzusehen. Möglicherweise liegt ein Gallimathias zugrunde, eine der aufgepfropften Reminiszenzen, die hier falsch angewendet ist, womit allerdings der denkbar schlimmste Vorwurf gegen den Dichter ausgesprochen würde.

I 3. Im Dom zu Nortal gibt Berdoa für seinen Haß gegen die Weißen — er ist ein Teufel aus angeborener Lust am Bösen und die Peitschung würde schon Motiv genug sein — noch eine neue Begründung durch eine Erzählung, die an Lord Byron erinnert. Die scheußliche Leichenschändung erfolgt zwar hinter der Szene, aber wir müssen ihre Wirkung wiederholt erleben. Eine szenische Bemerkung malt Gothland — Karl Moor an der Gruft des Alten, Fiesco an Leonorens Leiche —: ohne Fackel, sein bloßes Schwert in der Hand, das Gesicht von Schrecken und Zorn entstellt, die Augen rollend. Es ist wie das Titelbild eines Schauerromans. Der Dichter scheint nun das Schwarze in dunkeln Schatten abstufen und nüancieren zu wollen und gleichzeitig nach Kontrasten zu suchen, wie sie toller nicht gedacht werden können. Man fühlt sich bei dem grauenhaft grotesken Humor oft an die amerikanischen Exzentric-Komiker erinnert; eine Szene mit einem derart ungeheuerlichen Kontrast, wie diese, in der Gothland auf dem Gipfel der Verblendung seinen Todfeind umarmt, in dem er den infernalischen Kannibalen einen zwar rohen und wil-

den, aber doch milden Sohn der kräftigen Natur nennt, konnte nur Grabbe schreiben. Die psychologische Wahrheit, daß, wenn uns etwa ein guter Freund verrät, auch ein sonst widerlicher Mensch wertvoll wird, soll aus dieser verrückten Karrikatur, in der die Tragik ins Burleske überschlägt — erkannt werden. Schauderhafte Wirkungen erreicht Grabbe wieder durch den schon bekannten technischen Kunstgriff —

Berdoa: seyn Haupt —
Gothland: Sey still davon! — Berdoa: seyn Haupt! — Gothland: Bei deiner Zunge
Sprich Eins nicht aus! — Berdoa: — an seynem nackten Haupte,
Das seyne Locken schon verlor, die Spur von —
Gothland: Hör' auf mir zu erzählen, was ich weiß!
Ich sah ja selbst, wie ihm — Berdoa: das stolze Haupt
Zerschmettert ist vom Mörderbeil!

Noch gräßlicher wirkt die Folter, dieser seelische Sadismus, der einen grauenvollen Einblick in die pathologische Psyche gewährt — wenngleich es sich auch hier nur um ein verwildertes Extrem einer echt tragischen Grausamkeit handelt — in dem folgenden Dialogstück, in dem sich die rethorischen Figuren (Klimax, Paradoxon, Litotes) häufen — Gothland: „ward ermordet!“ Rolf: „nein, er ward nicht ermordet —“ Gothland (froh): „nicht? —“ Rolf (mit Schadenfreude): „er ward geschlachtet!“ Man erwäge, welche Rolle bei Grabbe das Lachen (aus Hohn, aus Verzweiflung, aus Grausamkeitswollust) spielt, und man stößt auf die Wurzel seiner Verkehrung. Rolfs effektvolle Erzählung klingt an Macbeth, mehr aber noch an den 24. Februar an. Berdoa stachelt ihn und er geht mit höchster Kühnheit und Verwegenheit vor. Noch kann der Trug enthüllt werden und man sollte meinen, der Mohr würde schmeicheln und zittern. Aber Gothland versperrt sich selbst den Weg. Es ist eine Häufung von tragischer Ironie. Noch einmal hängt alles in der Schwebe, als Gothland in unmotivierter Plötzlichkeit Rolf in die Gruft wirft, während Berdoa kein Fingerchen rührt, ihn zu retten. Das wilde Zickzack dieser tollen, auf die Spitze getriebenen Dia-

lektik sollte doch nicht die intensive Steigerung und Kraft bei diesem Primaner verkennen lassen. Die Bosheit triumphiert auf der ganzen Linie und der Ehrliche steht verhöhnt und lächerlich da.

Nachdem das *Motiv der Verblendung* ausgeschöpft und Gothland-Othello das Opfer Berdoa-Jagos geworden ist, wird ein *anderer Zug der Handlung* fortgesetzt. Der wilde triebhafte Gothland wird wieder vernünftig und korrekt: er, der sich eben an Rolf gerächt hat, will sich nicht rächen, er der bereits am Himmel verzweifelt, will das Gericht anrufen: Gerechtigkeit — und wenn der Weltbau bricht! Er erscheint als westfälische Kohlhas-Natur. Aber Kohlhas ist in seiner persönlichen Ehre verletzt; Karl Moor wird von seinem Bruder verstoßen; hier aber ist doch nur ein Dritter das Opfer. — Wenn die Unmöglichkeit der Motivierung, die psychologischen Ungeheuerlichkeiten, die Häufungen in dieser immer wieder umgearbeiteten und erweiterten Tragödie, die Schiefheiten und Fehler der Entwickelungen den Anfänger deutlich verraten, so blitzen doch hinter der Karrikatur höchst originelle Züge in der Zeichnung des Mohren auf; wilde, rohe Kraft paart sich mit einem diabolischen Hyänenwitz.

II 1. 2 Der *zweite Akt* enthält das Gericht. Ein Auftakt motiviert, warum Arboga, das blutrünstige Scheusal, das grinsend seinen Mord an Sture zugibt, später zu Gothland abfällt. Wieder ist bei der Zeichnung des Kanzlers das Schwanken zwischen übermäßigem Gefühl und unmäßiger Tierheit, zwischen Reflexion und Natur charakteristisch. Das doppelzüngige Hin- und Her mit dem hastig lauernden Kolorit in dem Gespräche, zwischen dem arglosen Kanzler und dem mit Argwohn geladenen Theodor — man denkt an die Kleistsche Mißverständnistragödie — ist noch nicht zu Ende, als der König naht. Auch hier täuscht uns Grabbe mit einer absichtlich unruhigen Dialektik über die Unnatürlichkeit der Fabel, in der gerade geschieht, was bei natürlicher Besonnenheit nicht geschehen

würde. Die Fäden verwirren sich vollständig, weil Grabbe wieder zuviel gewollt hat. Der Kanzler und Holm könnten den ganzen Trug zerstören, wenn man sie zu Worte kommen ließe. Eine Kette von schweren Verdachtsgründen — aber nur ein schlechter Zeuge. Die Sache fällt. Es ist gewissermaßen eine Korrektur zu Gothland: dieser läßt sich von Berdoa unglaublich täuschen, der Idealist aber durchschaut Berdoa ebenso grundlos; der Gute erkennt das Böse ohne Beweise, der Sündige glaubt dem Bösen allzuleicht. Ein anderes Urteil des Königs paßt nicht in den Plan und doch darf er wieder nicht ganz ungerecht erscheinen; aber auch Gothland soll nicht nur Brudermörder werden, er muß sich auch mit der Staatsgewalt überwerfen. Denn Grabbe will außer einer Familientragödie — in maßloser Häufung, aber auch mit Erschleichung des Hohen, den Schein des Tiefsinns vortäuschend — noch eine Haupt- und Staatsaktion weiterführen; deshalb wird für den Idealisten in Gothland in aller Eile noch ein Problem aufgeworfen: „Erdenkönige sind Menschen und wollen Götter spielen!" Umsomehr gerät Gothland ganz in den Bann seines Mephisto; an die Tränen Berdoas glaubte er, aber des Bruders Weichheit erscheint ihm als Heuchelei, und wie wilde Tiere fallen sich beide an. — Die Tragödie der Verkehrung: der rechtsuchende Ankläger wird der Verurteilte und Theodor steht als Brudermörder und Verräter da. Die naheliegendsten Aufklärungen unterbleiben in höchst verhängnisvoller Weise. Durch eine Kette unerhörter Mißverständnisse ist Gothland, der vergebens auf gesetzlichem Wege Recht suchte, außerhalb der natürlichen Ordnung gedrängt. Das passiert dem Mann mit dem peinlichsten Rechtgefühl, der nun zur Blutrache sich entschließt — in einem Monolog, in dem die Gedanken Karl Moors wie die Bekenntnisse der sich befreienden Schweizereidgenossen und das biblische „Auge um Auge" deutlich wiederzuerkennen sind. Nun ist die Auffassung der Blutrache widerspruchsvoll: für die Finnen ist sie ein Recht, aber die Schweden stehen auf einer

höheren Kulturstufe. Dennoch erkennt der alte Gothland, der sich Theodor versagte und sich um Friedrich nicht weiter gekümmert hat, die Pflicht der Blutrache an, als Theodor den Kanzler im Duell getötet hat. Die furchtbaren Fehler dieser gewaltsamen Motivierung sucht Grabbe durch ihm eigentümliche Mittel abzuhelfen: durch Arbogas Einwände, durch des sterbenden Kanzlers Bekenntnis seiner Unschuld u. a. Gothland wird nun gebannt — in einer Szene, in der mit den Stürmern und Drängern in alttestamentlicher Sprache das Band zwischen Vater und Sohn zerrissen wird. Der alte Gothland hat eine lange Ahnenreihe, aus der als letzter Müllners Basil hervorgehoben sei. Die eigenen Töne werden fast ganz durch Reminiszenzen erdrückt. — Wie einfach nimmt sich die Exposition einer „Ahnfrau", einer „Familie Schroffenstein" gegenüber dem komplizierten Stufenbau dieses in Widersprüchen auseinanderklaffenden Fundamentes aus!

III 1. Man sollte nun annehmen, daß der weitere Verlauf der Tragödie nach der allmählichen Enthüllung die Sühne Gothlands brächte, — diese Enthüllung erfolgt ganz plötzlich und ohne Vorbereitung. Gothland ist, da er sich mit Berdoa einließ, fast wider Willen — wie Wallenstein, oder auch wie Coriolan — zum Verräter geworden und zu den Finnen gegangen, ohne daß man sieht, was Berdoas Rachsucht davon hat. Rolf ist den Schlangen des Grabgewölbes und dem Hungertod entronnen und erzählt nun aus Gewissensbissen Gothland die Wahrheit, obwohl er dadurch seinen Tod — Gothland handelt wie Othello — provoziert; im Grunde ist er ein Opfer Berdoas, dem gleich zu werden er nicht schurkisch genug ist; ein verhängnisvolles: Zu spät! Es tobt nun im Innern Gothlands eine Schlacht, die eine Strecke von 350 Versen ausfüllt; er benutzt eine gefährliche Lage, um die Finnen zu verdrängen und sich selbst an die Heeresspitze zu bringen; zu seinen ersten Feinden gehört der greise Vater; während er aber noch nicht wagt, das Leben des greisen Er-

zeugers anzutasten, setzt Berdoa sein Rachewerk fort, indem er Gothlands Sohn Gustav verdirbt.

Es ist ein monströses Unikum — diese Szene, die fast dem Umfang von zwei Akten in späteren Stücken gleichkommt. Man vergleiche die wortreichen Rasereien dieser ausschweifenden Phantastik mit den Lakonismen des späteren Grabbe. Suchen wir einen Pfad durch diesen Urwald mit seiner tropischen Bilderfülle. — Gothland steht an einer Sonnenwende, während ein Ozean von Schmerz in ihm brandet. „Höchst gerecht glaubt ich zu handeln und ermordete den frevelfreien Bruder!“ Nun stoßen wir auf das Grundthema: Wie sühnt man Schuld? durch Beten und Büßen? Nimmermehr! darum kann er nicht bereuen: der Neger, der Zufall, das Geschick sind daran Schuld. Die Sophistik des Trugschlusses ist sehr durchsichtig; der Neger ist Schuld und niemand anders. — Auch der Protestant Oerindur, bei dem die Sache anders liegt, verschmäht den Trost der Kirche: ein Wort erlöst nicht. Müllners Hugo denkt anfangs ans Schaffot wie Karl Moor; weiter: sich durch Taten zu entladen, durch Hochverrat und Völkermord; zuletzt stirbt er durch Selbstmord. Aber auch er hat — mit etwas mehr Grund — die Entschuldigung: „ich bin bös nicht von Natur, wahrlich nicht, allein das Schicksal, führt auf böse Wege mich!“

Gothland — Grabbe lehnt die Lösung Müllners und Schillers ab. Er will jetzt bleiben, was er ist, will sich wie Richard III. auswirken, wie ihn das Schicksal geschaffen hat. Der Malstrom, den niemand überwindet, hat ihn an den Strand der Hölle getragen. Wenn aber das Geschick ihn so gemacht hat, muß er in seinem Schicksal das Walten des Weltgesetzes erblicken; so betäubt er sein Gewissen, indem er die Sterne für seine Schuld verantwortlich macht. Nun hat Grabbe das Thema gefunden, daran sich seine Verbitterung und Enttäuschung ausrasen kann. Und nun folgt unter Donner, Meeresrauschen, Sturmgeheul und Kriegsmusik in wild leidenschaftlicher Deklamation die toll großartige Weltverwünschung, während der

Mohr hohnlachender Zeuge ist und die Rachewollust Berdoas diesem „Konzert der Verzweiflung“ noch eine besonders schauervolle Intensität leiht. Der letztere Effekt ist Grabbe eigen. Der Mensch ist beschränkt an Geist und Herz geschaffen oder — wie Gothland — mit Verblendung geschlagen, weil er des Bösen Beute werden soll. Es gibt keinen gütigen Gott, allmächtiger Wahnsinn regiert die Welt und allmächtige Bosheit lenkt den Erdkreis; Verzweiflung ist der wahre Gottesdienst. In Wahnsinn und Dummheit verblendet, mit ungemessener Schmerzfähigkeit ausgestattet, irrt der Mensch durch das Leben und darnach erwartet ihn die Hölle mit ihren Martern. Alles Leben lebt vom Mord. Es ist, als ob man ein Kapitel aus Schopenhauer läse, und man hat darauf aufmerksam gemacht, daß die „Welt als Wille und Vorstellung“ ungefähr gleichzeitig entstanden ist. Die verstiegene Metaphysik des Renegaten der Theologie verschafft sich anders Ausdruck als die Wut des verzweifelten Gothlands, dem die Natur sich zu Fratzen und Grimassen verzerrt; der Himmelsbogen erscheint als riesiges Henkerrad, die Sonne als eiternde Pestbeule grinst höhnisch, wenn sie ihre Mordmilch vergibt. Das persönliche Pathos klingt hindurch, es ist die radikalste Konsequenz des grausamen Schicksalsbegriffs der damaligen Dramatik; der Gehalt aller pessimistischen Dichtungen der Weltliteratur soll hier konzentriert werden: der rasende Lear auf der Heide; Karl Moors wilde Verzweiflung über die elende Krokodilbrut; und auch Fausts Fluch: „Ausgelöscht die Leuchttürme des Lebens — Liebe, Hoffnung, Ruhm, Tugend — sie sind der Tränen nicht wert.“ Wie muß es in dieser Seele ausgesehen haben, aus deren nachtdüsteren Tiefen ein solches Pandämonium, eine solche Religion des Pansatanismus, eine solche Götzendämmerungs - Phantasie geboren wurde! Wessen Gram so voll Emphase ertönt, wer so mit satanischer Logik alles Tröstende bis zum letzten Rest auflösen, wer mit so zynischer Erdgeistgesinnung sein religiöses Sehnen, sein metaphysisches Bedürfnis zu zerstören

vermag, dessen Inneres muß von grellen Dissonanzen zerrissen in einem Zerstörungsprozeß sich dahin verirren, wo kein Lichtstrahl mehr hindringt und wo die Nacht des Wahnsinns dämmert. Diese wimmernden Naturlaute, dieses verzweifelte Aufschreien in höchster Angst, diese wilden Schmerzakzente, sie offenbaren eine nach innen gerichtete Grausamkeit, eine raffinierte Wollust der Selbstzerfleischung, die in einer totkranken Seele zuckt. Man denkt an Tiecks Warnung: dem Zerstörungsprozeß des Lebens nachzugeben, der sich unter der Maske der geborenen Feindin, der Poesie, aufdrängt. Dabei überschlägt sich der Schmerz in konvulsivischen Zuckungen, in epileptischen Krämpfen. Wir haben Vergleiche von einer kühnen Kraft und einer prachtvollen Plastik, wie sie Grabbe später nie mehr so gelungen sind, z. B.:

Du Himmel darfst mich nicht verdammen,
Du selber schmiedest aus des Sommers Flammen,
Dicht unter Deinem blau gewölbten Sitz,
Den schwefelsprühenden Blitz!
Du tust ihn an mit rotem Prachtgefieder,
Du lehrst ihn seine Donnerlieder,
Du leihst ihm turmeinschmetternde Gewalt,
Räumst ihm das Weltrund zum Versengen ein —
Da flammt die Stadt, die Feuerglocke schallt,
Und lachend jauchzt der Donner hinterdrein!

Daneben die ungeheuerlichsten Verzerrungen, die verrücktesten Kombinationen, die an die Fieberphantasien eines Vergifteten erinnern:

Ei! mordet jene schwörende, gift-
geschwollene, aufgebrochene, eiternde
Pestbeule, die Ihr Sonne nennt — nicht auch? — —
und zärtlich wie 'ne Mutter, brütet sie
die lieben Krokodile aus den Eiern.

(Übrigens fällt Gothland dabei ganz aus der Rolle. Denn dieses Bild paßt auch nur wie das „Brandmal der Sahara" für Berdoa und gehört nach Afrika und nicht nach Norwegen.)

— Der ungeheure Flug erlahmt plötzlich und es folgt ein Niederstürzen in den tiefsten Kot; die gewaltigen in die Höhe strebenden Linien zerfließen und zerbrechen und ringeln sich in seltsam grotesken Gebilden; die Metaphysik der Sünde verbindet abstrakte Verstiegenheit mit Zuchthauserinnerungen; der Adler wühlt in Würmern; das Gleichnis vom kreisenden Berg und den winzigen Mäuschen wird ins Bizarre gewendet. Ganz unmöglich, absonderlich berührt dabei die literarische Anspielung, die den Gegensatz des antiken und modernen Schicksals gegenüberstellt. „Unnatürliche Laster, künstliche Reflexionen, schwächlich verzerrte Naturen“ sind nach Wolfgang Menzel (Morgenblatt 1826) die Signatur der neueren Tragödie, von der Grabbe in so weit keine Ausnahme bildet. Wenn aber Menzel weiter fordert: „am Schuldigen müssen wir die kühne Größe, bei dem Opfer den Wert bewundern“ und das Große und Schöne bei dem Wirt in Werners 24. Februar oder bei dem Schwächling Oerindur vermißt, so ragt der Gothlanddichter über seine Konkurrenten hervor. Hier eröffnet sich Grabbe eine neue Welt, deren Übereinstimmung mit modernen Tendenzen wir umsomehr hervorheben müssen, weil Grabbe nach Abbruch aller theologischen Beziehungen, nach Verleugnen des theologischen Vorsehungsglaubens eine neue Moral sucht, die den ethischen Kern aller seiner Helden bis zu einem gewissen Zeitpunkt umschließt. Resignation war keine Lösung für einen energisch wollenden revolutionären Charakter. Der große Verbrecher fühlt die Kraft in sich, statt die Schuld durch den Tod reuig zu sühnen, sich trotzig auf sich selbst zu stellen. Schon Klinger hatte das Entmannende des Schicksalsbegriffes schließlich abgewehrt, aber er hatte einen Weg ins Menschliche gefunden. Bei Grabbe aber kommt der starre Trotz, die riesenhafte Widerspenstigkeit seines inneren Wesens zum Vorschein. Denn er ist einer, der in der Welt nicht zurecht kommt und der sich doch nicht unterkriegen lassen will. Der Zuchtmeisterssohn hatte Einblicke in das Seelenleben manches Verbrechers, manches Geächteten der Gesellschaft getan und vermochte sich

darin einzufühlen. Auch ihm ward die Versöhnung mit dem Leben versagt und so sucht er in verwegener Konsequenz und fanatischer Einseitigkeit Befriedigung. Grabbe wagt sich, nachdem er in der Exposition Brudermord (Sturm und Drang), Rechtsverletzung (Kohlhas), Verblendung (Othello), als tragische Motive berührt hat, an ein neues Problem, das tragische Problem an sich: mit der Ehrlichkeit kommt man in dieser Welt der Bosheit und Dummheit nicht aus; passiv leiden unter dem Geschick ist die religiöse Weisheit; Moral und Religion lehnt er ab, weil er über seinem Unglück den Glauben verlor. Die innere Größe will er durch die äußere ersetzen; das Rachemotiv tritt zurück. Grabbe hat scharfe Formulierungen und neue Gesichtspunkte, die aber aus einem verworrenen Wust von unglaublichen Motivierungen und Widersprüchen herausgelesen werden müssen. Der psychische Zerstörungsprozeß eines früher edlen, vom Schicksal betrogenen glaubenslosen Menschen, konnte die eigenen Lebenserfahrungen und religiösen Kämpfe am besten veranschaulichen. Um diesen mehr gedanklich novellistischen Vorwurf dramatisch auszugestalten, bedurfte es weiterhin Berdoas und einer Nebenhandlung, deren Held Gustav ist. Der Fortschritt des inneren Zerstörungsprozesses wird durch retardierende Momente aufgehalten; Gothland fühlt sein „zerrissenes Herz" im Auftauchen flüchtiger Rührung: „oh, hier sind traurige Ruinen." Er läßt den Vater leben in einer Szene, die an Hildebrand und Hadubrand und wieder an Ossian erinnert; und dabei werden gleichzeitig Franz Moorsche Zynismen über Kinderzeugung eingeflochten. Er verdrängt Berdoa durch allerhand Verrätereien und durch eine Rede, die Berdoa nach Art Richards III. durch Trommeln zu übertäuben sucht. Er gewinnt das Spiel, aber Berdoas Ohnmacht stimmt den Pöbel wieder mitleidig und Gothland läßt ihn nach einer drollig spitzbübigen Logik aus Großmut leben. Dieses Aufschieben auf geringfügige Gründe hin spielt eine große Rolle in Grabbes Technik z. B. auch in Don Juan und Faust. Das Doppel-Ich tritt wieder

in sonderbarstem Kontrast hervor: das eine Ich siegt durch List und Grausamkeit, Gothland zertritt den Ring seiner Gemahlin, um alles Menschliche abzutun — unangenehm deutlich wirkt diese Reminiszenz an Schillers Taucher und an den Branntwein Richards III. In dem andern Ich liegt die Idee des Stückes: Gothland will einer von den großen Ärzten der Menschheit werden, einer von den Attilas, Sullas, Cäsars. Wieder wird ein fremdes Reis aufgepfropft, wenn Gothland wie Napoleon und Yngurd den Völkermord als Königsrecht konstituiert. Gothland ist abstrakt verstiegen — sein Lebensblut wird von anders woher zusammengepumpt —, in seiner bestialischen Grausamkeit wird er aber Berdoa so ähnlich, daß des Dichters Gehirn schon ausgesuchte Tollheiten für den Mohren ausbrüten muß.

Berdoa, der ein Branntweinglas gefressen, „als wäre es Gothlands Herz“, tummelt seinen afrikanisch exotischen Pegasus in einem dreistrophigen grell kolorierten Rachegebet, das mit Amen schließt. Sein frommer Wunsch geht in Erfüllung; kaum hat er gelobt, Gothlands Samen zu vergiften, so erscheint Gustav, der von seinem Vater bisher keinen guten Begriff bekommen konnte. Nach dem Blutrausch befriedigt sich Geilheit in der Wollust einen unverdorbenen empfindsamen Jungen zu verderben, indem Berdoa ihn am Edelsten anknüpfend in den Pfuhl der Gemeinheit herabreißt. Auf der einen Seite Franz Moor, auf der anderen Klopstock, dessen 1824 bevorstehendes Jubiläum der literarischen Satire auf die Empfindsamkeit besondern Nachdruck verleiht. Die Auffassung der Erotik übertrumpft noch den Thersites in Troilus und Cressida. Und wieder möchte man glauben, daß niedrige Spelunken, erfüllt von rohem Volk, das — etwa noch besonders gereizt durch ein harmloses naives Gemüt in seiner Mitte — unter wieherndem Gelächter um die Wette Zoten reißt, die Brutstätte solcher Eingebungen geworden. Der ganze Bockgestank Berdoas wird ruchbar, diabolische Laune, Zote, Bordellpoesie. Durch den Pfuhl des Scheußlichen, Gemeinen, Perversen schleppt uns der Dichter,

so daß er selbst in Streichungen einwilligte. Trotzdem wollen wir den Dichter ganz kennen.

In merkwürdiger Proportionierung werden in der folgen- III 2.
den kurzen Szene die Fäden der drei Handlungen ohne innere Verwebung nebeneinander weiter gesponnen. Die Lichtseiten verkümmern gegen die Poesie der Hölle. Holm bringt das Motto des geschlagenen Idealisten: „wer Unrecht hat, hat Glück." Holm will beim hochherzigen Volk der Deutschen, der alte Gothland in Norwegs Tälern, der König in Rußland Heere sammeln und am 1. Mai wollen sie sich wieder treffen. — Berdoa hat Erfolg mit Gustav. — Gothland ist König von Schweden. Aber er vernichtet das Glück des Landmannes, weil er friedlos ist. Trotzdem fleht er die „göttlichen Mächte" um langes Leben an! Das hat doch nur Sinn, wenn er sich vor dem Gericht nach dem Tode fürchtet. Furcht ist der Kern dieser Religion, Angst vor der Hölle. Das gilt für die Stimmung, die das Schicksalsdrama verbreitet und die in Grabbe selbst nachzittert. Ohne Aberglaube darf Gothland nicht gedacht werden, dem Blitz und Donner auf die Nerven fallen.

Das ist auch der Übergangsgedanke zum vierten Akt. IV 1.
Gewissenangst raubt Gothland, dem Brudermörder, den Schlummer wie Richard III. Der Traum Franz Moors wird ins Häßliche, Groteske verzerrt: die Sterne sind wie Fische in den Netzen, die Zunge gleicht einer Brillenschlange und eine ungeheure Spinne mit 100000 Füßen und einem Menschenantlitz saugt ihm die Brust aus. Gothland läßt den Mohren rufen, der noch schuldiger ist und doch nichts bereut. Er gleicht dem Kranken, der in unheilbarer Krankheit statt zum Arzt zu den spitzbübischen Kurpfuschern läuft, die ihn dann ganz vergiften und verderben. Eine Zeitlang tut Berdoa Gothland den Gefallen, um ihm dann um so sicherer den tötlichen Giftstachel ins Fleisch zu bohren. Es beginnt ein Gespräch über die Unsterblichkeit in den barocken Sprüngen einer tollen, hart die Grenze des Normalen streifenden Dialektik, bei der die

Übergänge höchst aberteuerlich, die Einzelheiten aber oft sehr scharf und von logischer Schlagkraft sind. Kinderweisheit, Pöbelfurcht! ruft Franz Moor, der den Pastor Moser zu seiner Beruhigung bestellt. Nur die Todesangst erfindet die Unsterblichkeit — sagt Gothland, dessen Materialismus aber durch Gespensterfurcht über den Haufen geworfen wird. Kriminalroman, amerikanischer Zirkus — und Metaphysik, die auch Berdoa studiert hat. Brunonischer Pantheismus gegen atomistischen Materialismus, wie im Hamlet. Wie aber Hamlets weither geholte Gleichnisse, fernliegende Einfälle, spöttisch rätselhafte Wendungen in Grabbe sich verzerren, beweise nur das eine Schlußwort: „ja wir sind Läuse!" Die romantische Ironie wird zur Buffonerie. Eine hoch aufgeblasene Wahrheit schrumpft plötzlich zusammen zu einem quäckenden runzeligen Etwas. So denkt Grabbe bei dem ewigen Gestirn, dem Symbol des Unvergänglichen, sofort an Zerfall und Verwesung. Gothland, dessen Todesangst sich zum Materialismus flüchtete, oder zu dem Kismeth des Islams, der kein Jenseits kannte, schreit auf: „Ein Palast der Stürme ist mein Haupt".

Er hat es noch nicht so weit gebracht, wie Berdoa oder Arboga, der sich überhaupt nicht um die Unsterblichkeit kümmert. Man möchte noch hoffen, daß das Spiel Cäcilias, die in einem Romanzenkranz zur Reue, zur Umkehr zum Heiland mahnt: — wie David den Saul — Gothlands Verdüsterung erhellen könne. Aber in grassen Dissonanzen schreit die romantische Ironie auf, wenn Gothland gegen den frechen Lügner der Erinnerung ausschlägt, die ihm Kindheit, Vaterhaus, Mutter in falscher Illusion zeigt. Alle Empfindsamkeit ist verlogen, die Wirklichkeit ist gemein. Diese unmenschliche Zerrissenheit ist ebenso Grabbisch, wie die Häufung der Reminiszenzen an Yngurd, Don Carlos, Romeo und Julia für die Gustav-Handlung. Grabbe fällt wieder zu viel ein. Während Gothland in den Eltern seine nahe Rettung fortstößt, verliert er auch seinen Sohn. Es ist wieder eine Szene voll von diabolischer Laune und verwegenem Humor. Das

Raubtier Berdoa kann auch humoristisch werden: „ein echter Mohr muß aussehen, wie ein blank gewichster Stiefel"; leider kann er auch abstrakt werden in seiner Religion der Hölle: sie ist aus allerlei Lesefrüchten zusammengeborgt, aber Grabbe hat eine besondere Witterung für alle möglichen verborgenen Gifte; die Quintessenz der Weisheit von Jago und Mephisto; die Übermenschenweisheit ins Satanische gewendet. Gustav wird nicht nur körperlich, sondern auch seelisch verdorben; wie ein irre geleiteter verdorbener Knabe durch mißverstandene Nietzche-Lektüre. Der verblendete Gothland führt das verderbliche Werk zu Ende: bereue nicht — sei hart! Aber es ist die Nemesis, die tragische Ironie, daß ein schlechtes Mittel nicht, wie beabsichtigt, Gustav von einer unpolitischen Liebschaft abwendet, sondern die schlechte Wirkung hat, daß der Sohn die Lehre des Vaters gegen diesen selbst kehrt. Gothland liefert selbst die tötlichen Waffen und er schiebt die Schuld auf den Mohren, wiewohl er selbst schuldig ist. —
Damit ist der Übergang zur folgenden Szene gefunden: Ein IV 2
wüstes Punschgelage mit Dirnen und Schlachtliedern in einer sehr bunten Metrik — ein Seitenstück zu Scherz-Satire III 1 — bis Gothland in einen Mantel gehüllt eintritt; trotzige kurze Antworten, dann wild verzerrte Ironie: Der Mohr soll gefesselt, Gustav gepeitscht werden. Für den gefesselten Mohren wird eine neue Person eingeführt: der rothaarige Zuchthausbruder Tocke, der Vater und Schwester mordete. „Pah, mein Vater war ein Esel!" Gothland: „Dieser Schurke kommt mir vor wie eine Parodie auf mich." Solche Doppelgängerei ist auch in Shakespeares Technik beliebt; hier kommt hinzu die romantisch-halluzinatorische Ich-Verdoppelung, man denke insbesonders an Hoffmanns Pater Medardus. — Der Mohr und seine Gruppe treten zurück. In einer sehr gewagten Kombination
— was Ort und Zeit betrifft — werden die übrigen drei Par- IV 3. 4.
teien zusammengeführt. Die Stimmung der nordischen Landschaft (Yngurd) wird ausgeschöpft, eine Szene aus Arnims Kronenwächtern benutzt, ein Lokal aus der Schicksalstragö-

die verwendet. Oedipus und Antigore vergleichbar, irren Cäcilia und Skiold durch den Schnee, in ihrem idealen Hoffen im Unglück ein Gegenbild zu Gothland. Sternennacht, Weltuntergangsvisionen — das ganze Arsenal, aus dem die Tragiker das eine oder andere Mittel zur Verstärkung der innern Wirkung geholt haben, muß ausgeplündert werden. Cäcilia erfriert in derselben Hütte, in der der alte Gothland sich einfindet und in der Theodor Obdach sucht. Die Leiche einer edlen Frau, zwei Greise die sich in der Dämmerung zuerst nicht erkennen, Gothland, der vor Grauen wehrlos ist wie ein Huhn, das abgeschlachtet werden soll, der nicht weiß, ob er gräßlich träumt — der Dichter sucht den Schein einer grauenvollen Fantasmagorie in den im Dunkel verschwimmenden Gestalten festzuhalten — der sich in einem Klumpen zusammenrollt, in eine Stubenecke verkriecht, dann, in wahnsinniger Angst von des Alten Fluch verfolgt, mit ungeheurer Schnelligkeit, wild von seinem Haar umflogen, im Mondeslicht über den Rücken der Berge dahineilt — es ist eine malerische, die romantische Stimmung der Situation ausschöpfenden Szenen. Der am stärksten an die Romantik erinnernde vierte Akt — wie gewöhnlich reich an retardierenden Momenten — läßt keine Katastrophe als notwendiges Ergebnis vermuten. Irgend ein Zufall kann die Schwarzwildbretjagd beenden oder ein Sieg des Königs, der zuletzt neu gerüstet erscheint.

V 1. 2. Gothland ist in ein paar Stunden vor Grauen schneeweiß und schwach geworden, er hat den Mohren leben lassen, damit er die Finnen gegen ihn hetzen kann; er läßt sie jetzt niedermetzeln. Arboga ist das, was Gothland noch werden kann, Tocke das, was er ist. Die Umstände verketten und kreuzen sich so, daß Gustav den Vater verrät und den Mohren gerade vor der Hinrichtung rettet, der außer sich vor Freude über sein Erziehungsresultat ist. Gothland handelt nicht nur so würdelos wie möglich, sondern auch die unmotivierten Scheußlichkeiten — er mordet den treuen Erik, den einzigen Menschen den er hat, mit den dem Bramarbas

eines Kasperletheaters würdigen Worten: das ist mir einerlei! — beweisen den Marasmus des Helden, der auch den Verstand verloren zu haben scheint. Er wird so verächtlich, daß er Arboga verrät, um sich zu retten — auch das schlägt zu seinem Verderben aus — und er liegt, gänzlich isoliert, wehrlos zu Berdoas Füßen.

Noch einen letzten Trumpf kann Berdoa ausspielen: V 3.
er vergiftet Gothlands Gedanken ins Schlimme, verkehrt die Verkehrungen noch einmal. Der Wahn, durch das Schicksal Verbrecher geworden zu sein, war Gothlands letztes Glück. Berdoa zeigt die Entstehung dieses Wahns: er glaubte das Böse lieber als das Gute und verzweifeln ist leichter als bereuen. Dann aber hat Gothland zu allen Untaten die schwerste Sünde hinzugefügt: die Blasphemie mit Bewußtsein. Wenn Gothland betet, erkennt er das an, und die völlige Sinnlosigkeit seines Tuns muß der gräßlichste Schmerz sein, den er noch erleiden kann. Grabbe hat wieder einen Doppelzweck: er will die Flammen dämpfen d. h. die furchtbaren Anklagen des Monologs sind nicht das Wesen der Welt, sie sind Gotteslästerungen eines sündhaften Menschen; Gothland war von Hause aus schwach; das Trachten des menschlichen Herzens ist böse und das sündhafte Handeln belastet nicht die Gottheit; wer gegen die eigenen bösen Triebe blind ist, ist immer und überall verblendet. So hat der Dichter es nachträglich in seiner Anmerkung darstellen wollen. Sodann aber erlebt die Bosheit Berdoas, die Schadenfreude des Satans den höchsten Triumph, wenn sein Werk so herrlich gelungen ist, daß sein Opfer noch das Rechte zu tun glaubte. Neben dem Grauenhaften das Groteske. Es ist ein
fürchterlicher Scherz Berdoas, Gothland, der öfters Könige V 4.
und Verbrecher verglich, neben Tocke zu ketten, unter ihm erniedrigt, gleichsam eine Folie für seine Schadenfreude. Fürchterlicheres, Quälenderes ist schlechterdings nicht auszugrübeln. Da zerbricht Gothlands Stolz — „heiß und unaufhaltsam wie geschmolzenes Blei rinnts über seine

Wange". So schildert Lear, der gefallene König, der mit Narren, Verunglückten, Zerbrochenen über die Heide rast, höchstes Elend, „gebunden auf ein Rad, ein Feuer, das meine Tränen erhitzt wie glühendes Blei!" — Wilde bestialische Rachebrunst, ein Übermaß von Erniedrigung beseelt Gothland mit derselben Kraft, die die Jungfrau von Orleans ihre Ketten sprengen ließ und die Schwarzwildbretjagd — man kann das ganze Thema des Stückes so bezeichnen — prosti-
V 5. tuiert die Bretter; auch hier wird ein großes Vorbild im Hohlspiegel einer ungeheuerlich verzerrenden Phantasie abgebildet: Homers Hektor und Achilles und Kleists Penthesilea, das wildeste und gewagteste seiner Dramen. Die Kuriosität verdient hervorgehoben zu werden, daß Berdoa noch im letzten Augenblick eine literarische Anspielung auf die eben erscheinenden Argonauten Grillparzers macht, die ihn angeregt haben, Gustav zu morden. — Der Schwedensieg ist leicht, denn Gothland hat sich durch seine Verrätereien aller An-
V 6. hänger beraubt. Der Degenstich Arbogas — man vergleiche Wallensteins Ermordung — trifft einen innerlich Verwesten. Das Leidenkönnen ist noch ein Symptom von Leben, das noch einmal in intensiver Rachewollust sich genug tut; dann folgt Stupor, Apathie. Die Kraft ist vertan, bäumt sich nur noch in Krämpfen auf und zuletzt bleibt nur eine schale Neige. Halb schlafend, gähnend, in einer Art gigantischer Blasiertheit stirbt Gothland; „auch an die Hölle kann man sich gewöhnen, die ist zum wenigsten was Neues". Das klingt fast wie eine Travestie des Hamlet-Monologs, nachdem Gothland schon vorher in der Naturbetrachtung — zugleich eine Parodie auf den Frühlingsgruß des Königs — den düsteren Dänenprinzen in gleicher Weise karrikierte wie die Grimmasse des Wahnsinnigen die Miene des Neurasthenikers. Der Tod hat nichts Versöhnendes. Es fehlt der eigentliche Abschluß, die Katastrophe der Tragödie. Nur zuletzt nach gräuelvollem Chaos ein idealer Ausblick. Der König verkündet den Frühling und eine bessere Zeit und erschütternd ertönt die Toten-

klage des alten Gothland. Verklärendes Abendrot schimmert: je länger man die menschlichen Gefühle niederringt, um so gewaltiger richten sie sich wieder auf!

Immermann hat dieses Jugendwerk ein „merkwürdiges Dokument“ genannt; die „wenigen Töne der lugubren Region“ habe Grabbe virtuos behandelt. Tieck erkennt wahre poetische Kraft und große Gedanken, die aber in Seltsamkeit, Härte und Bizarrerie ausarten, er fühlt mit Grausen und Mitleid die tiefe Verzweiflung, den inneren Zerstörungsprozeß, und er tadelt die Unwahrscheinlichkeit der Fabel, die Unmöglichkeit der Motive; ganz besonders den Cynismus. Gegen letzteren Vorwurf hat Grabbe eingewandt, er habe nur auf die verlogene Empfindsamkeit der modischen Dichtung reagiert; das Cynische sei ihm nicht das letzte. Die Hallesche Literaturzeitung leitet die „in blendende Dialektik und funkensprühende Poesie gehüllte furchtbare Tendenz: alles geht unter!“ aus einem hochgewaltigen zerrissenen Gemüt ab, während ein Berliner Rezensent nüchterner meint, das Stück müsse wohl von einem hungerigen, malkontenten armen Teufel geschrieben sein. Der Cynismus und die Verzweiflung sind allerdings die wichtigsten biographischen Merkmale bei diesem Höllenbreughel unter den deutschen Dichtern. Die Blasphemie und die Zote sind die Signale einer in fürchterlichen Extremen zerrissenen Seele. Gothland ist die Tragödie der Verkehrung; alle Stärke schlägt ins Grausame, alles Gutgemeinte ins Bösgetane aus, alles Schöne und Edle gibt sich mehr oder weniger bei Licht besehen als etwas Gemeines. Mit einer Empfindung von Schauder und Mitleid schauen wir in die Seele des Unglücklichen, der in einem entscheidenden Augenblick seines Lebens sich seiner hoffnungslos krankhaften Natur gewiß wird und so früh sich bankerott erklären muß. Alle Menschenliebe wird zum Spott, das sympathische Gefühl wird ausgerottet und der Mensch verkümmert, — erstarrt in der Wüste seiner Isolierung. Da gibt es keinen Weg zu friedlicher Gelassenheit, er sucht sich eine Region, da er sich ansiedeln kann,

die es doch nirgends gibt. Was er Tieck und dem Publikum in seinen Vorreden von einem höheren harmonischen Standpunkt erzählt, das möchte er in einer sanften Regung vielleicht sein, aber meist fühlt er sich doch am wohlsten in der Rolle des zerschmetternden Geistes, der imponieren will durch alles übertreffende Frechheit und Verwegenheit, wobei sich die wahrste und tiefste Leidenschaft, die in dem jungen Revolutionär gährt, mit der rohesten Effekthascherei oft so wunderlich mischt. Er strebt zum Übermenschentum in phantastischen Ikarusflügen, ohne langsam und allmählich von sicherem Fundament aus zu bauen. Grabbes Freiheitsdrang ist revolutionärster Zerstörungstrieb. Er zerschmettert das Erdenglück und zertrümmert die Ideale. Wie ein wilder Sansculotte verkündet er das Chaos. „Dem bösen Geist gehört die Erde."

Nicht nur das Unglück Grabbes auch das Pathologische wird uns klar. In ihm ist ein verzehrendes Etwas, das wie ein Krebsgift ruinierend in die tiefsten Zellgewebe eindringt. In Bestialität, Blutrausch, Geilheit versinkt jede edle Regung. Er muß das Häßliche sehen, in glücklosem Neid die Harmonie hassen wie der Decadent, der in grauenhafter Lust sich selbst verstümmelt. In unaufhaltsamem Sturz flieht er von einem Extrem ins andere; die normalen Hemmungen verkümmern, die Mittelglieder fallen fort. Nicht nur als dichterische Schwäche, sondern pathologisch wirken die falschen Töne, dieses Sichverirren von einer Tonart in die andere. Oft stehen wir gebannt unter dem starren Blicke des Medusenhauptes der tragischen Muse, plötzlich verzerren sich die Züge zu einer grinsenden Grimasse, dahinter der unheimliche Wahnsinn lauert — plötzlich tritt Grabbe hervor und zeigt uns wie ein Gassenjunge die Zunge, oder macht uns die unanständige Reverenz Mephistos. Neben Bildern von intensiver Farbenglut stehen leere Abstraktionen, neben uroriginellen Genieblitzen läppische Stellen — wie sich sein Körper aus Extremen zusammensetzte. Urechte Besessenheit und wieder aufgepfropfte Weisheit; bestialische Sinnlichkeit und verstiegene Phantastik. Genie und

Wahnsinn sind bei ihm nahe verwandt. Manche Bilder sind wie in Gehirnkrämpfen und epileptischen Zuckungen gezeugt: er schrieb Gothland gepeinigt von den Schmerzen einer furchtbaren Krankheit. Auch neurasthenische Depressionen können die herrlichste Landschaft in jähem Wechsel verblassen und verfratzen lassen. Alkoholische Intoxikation verrät sich in den verrückten Phantasmagorien, besonders in den schleichenden häßlichen tückischen Tiergestalten, von denen man eine groteske Menagerie zusammenstellen kann. Die Gesichte Gothlands, seine Würdelosigkeit zuletzt, die wilden Gedankensprünge — sind in ihrem Ursprunge verdächtige Inspirationen.

Der Gothlanddichter war eine Natur ohne Glück, ohne Schönheit, ohne Harmonie — und dennoch ein Dichter von bedeutenden Qualitäten. Er weiß wirklich aus der Nacht Funken zu schlagen, die aus der Hölle zu kommen scheinen. Ein Primaner hat das Stück geschrieben und unter der üppigen Verwilderung zeigen sich starke Potenzen: eine furiöse brutale Kraft, die vor nichts zurückscheut; origineller, grotesker Humor; eine wildflackernde, gehetzte, gepeitschte, ungeordnete, maßlos-schweifende Phantasie. Was baut er für Steigerungen, welch riesige Massenszenen; welcher Reichtum an Bildern und Ideen strömen ihm zu! Ein ungeheurer malerischer Hintergrund von wildem glühendem Colorit tut sich auf, und diese riesige Szenerie erfüllt ein einzelner Phantast mit leidenschaftlichen Deklamationen. Wohl finden wir sorgfältig gearbeitete Einzelheiten, aber nichts weniger als ein einheitlich durchkomponiertes Gemälde.

Ohne Verarbeitung und Ordnung, ist das Ganze darum doch nicht planlos: seine Leidenschaft ist wie eine umsichgreifende, alles verzehrende, zuletzt in sich zusammensinkende Feuersbrunst. Für diese ungeheuer expansive Phantasie hat Levin Schücking eine Erklärung aus der westfälischen Stammesart gegeben, die eine gemeinsame Wurzel in den das Düstre liebenden norddeutschen

Dichtern aufdeckt und Grabbe in ein Verwandtschaftsverhältnis mit Freiligrath und der Droste-Hülshoff bringt: „Jedem kindlichen Volke ist der Drang in die Ferne eigen, den Westfalen zu allen Zeiten die Wanderlust; was Wunder, daß auch ihre Poesie diesem Triebe folgt, und statt sich mit dem Naheliegenden und den schlichten Erscheinungen ihres Alltagslebens zu beschäftigen, auszieht, um das Wunderbare, das Große, Gewaltige, Frappante zu suchen, daß sie über das stille und wenig belebte Leben daheim hinaus das höchst belebte, statt der eintönigen Erscheinungen daheim die Welt der Phantasmagorie suchen."

Die Fehler des Jugendwerkes liegen auf der Hand. Häufungen sind ein verzeihlicherer Jugendmangel, als die Fehler der Motivierung, die Ungeheuerlichkeit der Fabel. 5—6 Jahre hat Grabbe daran gearbeitet, und verschiedene Schichten lagern übereinander, ohne daß es möglich wäre, sie reinlich zu sondern. Man vergleiche die verhältnismäßig einfache Exposition, die Intriguen Franz Moors und den Brudermord bei den Stürmern und Drängern — und man erkennt die schiefe Grundlage, auf der das Gebäude ruht. In den beiden ersten Akten Gothland der betrogene Idealist, der Rechtssucher, der nirgends Recht findet (Kohlhas — Motiv), Brudermord nicht aus Eifersucht, aus Verblendung. Im 3. Akt ein Schicksalsdrama; sodann ein selbständiger Versuch ein Seelendrama zu schaffen, die herkömmlichen Lösungen des Schuldproblems abzulehnen und eine eigene zu suchen, die seinem eigenen inneren Trotzgefühle entspricht; und wir haben die Grundidee des ganzen Schaffens: das Übermenschenproblem. Als Nebenhandlung: die Verführung Gustavs, der Tod der Cäcilia. Äußerlich geschieht wenig: die Finnen fallen in Schweden ein, sie siegen als Gothland sich zu ihnen gesellt; doch die Schweden kommen wieder und siegen; Gothland aber ist inzwischen zugrunde gegangen.

Ausgeführt sind nur die Gestalten Gothlands und Berdoas. Dieses Doppelheldentum ist überhaupt für Grabbe charak-

teristisch. Der Impuls aus Shakespeares Naturgeschichte der menschlichen Leidenschaften scheint kräftiger zu wirken als der wortreiche Idealismus Schillers; auch Shakespeare gibt sich oft in den ersten drei Akten soweit aus, daß ihm die fallende Handlung später Mühe macht. Nach der Theorie der Stürmer und Dränger ist „ein Kerl" die Hauptsache, die Handlung dann willkürlich. Aber mit seinen 17 Verwandlungen hat Grabbe doch die Raritätenkastentheorie nicht nachgeahmt, weniger, weil ihm die Bulle von den 3 Einheiten, die aristotelische Reitkunst autorativ erschienen, als weil er an die Aufführbarkeit dachte. Ironie, Formlosigkeit, Weltschmerz — das „zerrissene Herz" — stammen aus der Romantik, — Bildersprache, Buntheit, komische Szenen, eingeschlossene Lieder erinnern z. T. an das Schicksals-Drama, z. T. an Shakespeare. Außer Shakespeare, Schiller, Sturm und Drang finden sich dreimal Anklänge an die Antike (I 2, IV 3, V 5), zweimal an die Bibel (I 1—II 2), einmal an Ossian (I 2) —. Der Dialog ist vielfach nur ein verhüllter Monolog; der Partner gibt öfters nur das Stichwort zu einer neuen Wendung des Hauptredners. Grabbe vermeidet den Monolog durchaus nicht, wie etwa Kleist; gern schließt er die Szene damit ab, während den Anfang oft ein dialogischer Auftakt bildet. Reflexionen und Affekte bilden den Inhalt der Monologe; charakteristisch ist der große Monolog Gothlands, der durch die Hetzreden Berdoas teilweise dialogisiert wird. In den Massenszenen reiht sich gewöhnlich ein Ereignis ans andere (III 2); eine kunstvolle Verflechtung verschiedener Partien kommt selten vor (Gerichtsszene — Gelage).

Eine bunte abwechslungsreiche Metrik ist romantischer Art. Werner verteidigt in der Vorrede zu der „Mutter der Maccabäer" seine Verskunst: er richtet sich bald nach der musikalischen, bald nach der deklamatorischen Betonung; die innere Wahrheit sei ihm wichtiger als die äußere. Er liebt Trochäen, daneben bedient er sich auch der Jamben — mit 5 oder 6 Füßen, gereimter oder ungereimter. Müllner verwendet in der ent-

wickelnden Handlung der „Schuld“ Trochäen, im „Yngurd“ 5 füßige zum Teil gereimte Jamben. Houwald zieht Jamben den Trochäen vor. Metrisch hat der „Yngurd“ wohl am stärksten auf Grabbe gewirkt.

Grabbe selbst sagt vom Gothland: „die Verse passen wie das Fell einer Hyäne.“ Toll und formlos genug geht es her. Unter den ca. 5500 Versen sind wenig Trochäen, die hyperkatalektischen Verse überwiegen weitaus die katalektischen; Vierfüßler gibt es fast dreimal so viel, als Sechsfüßler. Reime finden sich fast 270; im 5. Akt dagegen fehlen sie völlig. Monologe sind bei Grabbe vielfach gereimt (z. B. IV 1 bis IV 4), und zwar in den verschiedensten Kreuzungen, zum Teil auch in Strophenform; in I 2 enthält Gothlands Monolog 2 Strophen. IV 4 ist ein vollständiges Gedicht, in dem die Strophen parallel sich entsprechen. Der Dialog ist selten stichomythisch; sehr oft wird Anaphora und Epiphora verwandt. Der Schluß der Szene ist gereimt in allen Szenen des 1. und 2. Aktes, in der ersten Szene des dritten Aktes, in der 4. Szene des 5. Aktes. Die Unterschiede der Metrik in den einzelnen Akten sind bezeichnend für die Entstehung des Stückes; in den letzten Szenen sind die Verse gleichmäßiger gebaut, z. B. in der 1. Szene sind 14 Verse katalektisch, 92 hyperkatalektisch, in V 3: 26 katalektisch, 30 hyperkatalektisch, dagegen überwiegen zuletzt die Vierfüßler, während die Zahl der Sechsfüßler nicht steigt. Wir haben riesige Szenen: III 1 mit 1270, IV 2 mit 824 Versen; und sehr kurze: III 2 mit 89, V 2 mit 83 Versen; zuletzt werden die Szenen kürzer und ebenmäßiger. Synalophe, Apokope, Silbenverstümmelung ist häufig (duld' ich's Möcht' eu'r Wahn —); der Hiatus selten. Die vielen Enjambements wirken oft störend (Cäsur vor der letzten oder nach der ersten Silbe des Verses). Charakteristisch sind die vielen Ausrufe und Interjektionen (oho, weh, hei ho ho hussa, hu hähä). Die Sprache ist überreich an Antithesen und Paradoxen. Sehr erfolgreich wird die Litotes angewendet. Die Bildersprache, mit Tropen und Metaphern überreich geschmückt,

hat wenig ausgeführte Vergleiche. Grabbisch ist oft tönender Anfang mit verzerrtem Schluß, im Sinne der romantischen Ironie. Als Gefahr erscheint die Neigung zur Karrikatur, aber auch Plattheiten und wieder Versandung in allzu abgegriffenen und abstrakten Bildern.

Der widerspruchsvoll aus epigonenhaften und zukunftheischenden Momenten zusammengewürfelte Gothlandsdichter ist schwer unterzubringen. Unter einer Fülle von Reminiszenzen regt sich eine originelle, aber auch pathologische Urkraft. Menzel sagt im Morgenblatt 1829: „Nach einem goldenen Zeitalter kommen Zeiten des Verfalls, die Extreme ausbrüten nach Form und Stoff"; besser aber als eine formelle Geschicklichkeit mit schönen Gefühlen, die nirgend anstoßen, sei immer noch die darauffolgenden Opposition von einer wilden Formlosigkeit und Kraft. Und so wird auch Gothland eher verständlich als Reaktion gegen Überempfindsamkeit. — Formlosigkeit, massenhafte Stoffanhäufung, Ausplünderung charakterisieren das ausgehende Mittelalter; Gothland erinnert an Fischarts Häufung von Stoffen und Stilmitteln, Naogeorgs Mischung von Groteskem und Furchtbarem, an die Düsterkeit eines Gryphius, an schlesischen Schwulst und an die Haupt- und Staatsaktionen.

Ein geläuterter gereifter Kunstgeschmack wird selten ein Jugendwerk richtig beurteilen können. Und das Grabbesche Stück will und darf auch nicht vom Standpunkt der modernen Kunstanschauung gewürdigt werden, sondern als Produkt seiner Zeit.

Die damalige Kritik aber hat wenige Werke Grabbes so einmütig als starke Talentprobe anerkannt, wie Gothland. Ein Beispiel mögen bieten die „literarischen Unterhaltungsblätter" (September 1828): „Ein Schauspiel wie Gothland ist in der literarischen Welt noch nicht erschienen; nackteste Wahrheit neben geflügelter Phantasie; das ganze Schauspiel ist sehr konsequent angelegt; was vor sich geht, ist schon I 2 angedeutet und verbreitert sich bis zum 5. Akt in einer immer weiter um sich greifenden Unermeßlichkeit — Mensch, Welt,

Gott, ja das Schauspiel selbst geht unter. Nach Art der Tigerkatzen führt der Dichter die herrlichsten poetischen Stellen vor, spielt mit ihnen und zerreißt sie hinterdrein auf einmal. Daß Gothland ebensoviel Tragkraft, wie Rezeptivität zeigt, ist mit Fleiß so angelegt; denn eben darin, daß Gothland vermöge dieser Charakterschwäche am Ende versteinert dasteht, liegt wohl die Grundtendenz der Dichtung."

Man hat in der Dichtung mehr sehen wollen, als die letzte großartig-unsinnige Ausgeburt des Sturms und Drangs (v. d. Bruck), man hat ihr eine besondere Stellung anweisen wollen: Sie bedeutet die Opposition des Genies im Sinne der unverjährbaren Legitimität der Natur (Duller); sie ist der Abfall von Weimar, ein Vorbote des modernen Naturalismus (J. Hart — Krack); sie ist die Tragödie des Pessimismus (Blumenthal). Pustkuchen sah in ihr gar eine christliche Theodicee.

Grabbe selbst hat gemeint, an die Matadore reiche er ja wohl nicht heran, aber er übertreffe seine Zeit. Die beiden ersten Akte seien weniger bedeutend, erst mit dem dritten Akte werde die Sache interessant: da stecke der Wolf am Spieße. Er spottet über den Geschmack, der Gustavs Liebesfloskeln am meisten lobt. Er verteidigt die Zoten und die Gotteslästerszene, in der manches groß, manches aber nur Wut sei. Einzelne Szenen sollen sich bei der verwickelten Handlung als Probe nicht eignen; dagegen empfiehlt er zur Veröffentlichung einzelne Stellen aus dem dritten und vierten Akt (Berdoa — Gothlands Traum — Gothland im Schneefeld).

c) Scherz — Satire — Ironie und tiefere Bedeutung.

„Überhaupt ist der Deutsche viel zu gebildet und vernünftig, als daß er eine kecke starke Lustigkeit ertrüge."

III. 1. (Rattengift).

Im Gothland hat Grabbe sich als Dichter legitimiert; dann folgt nach dem schweren Zusammenraffen aller Kräfte in der Tragödie das Drama Satyrikon. Auch in der Komödie schied

sich das Bühnenwirksame und das Literarisch - Wertvolle. Die Götzen des Theaterpublikums waren Kotzebues Erben, der seicht lüsterne Clauren und die Weißenthurn, die gefällige Fabrikware massenweise produzierte; dagegen konnte ein echtes Genieprodukt, wie etwa Kleist's zerbrochener Krug, nicht in die Höhe kommen. Brentano und Tieck schrieben mit feinem Witz Lustspiele, die aber der Bühne spotten; Platen kleidete Satiren und Märchen in dramatisches Gewand, Immermann ahmte den komischen Realismus Shakespeares nach. Weiterhin wurde der Bedarf der Bühne versorgt durch ausländischen Import, durch den Franzosen Lebrun, durch die Italiener Goldoni und Gozzi, durch Holbein. — In eine untere Kategorie gehören kleinere Lustspiele und Possen, flüchtige Tagesprodukte. Der Alexandriner wird übernommen aus Körners Liebhaberstücken z. B. von Thienemann, Dorsch, Adam. Ein Hauptwitz besteht etwa darin, daß eine taube Person auftritt; bestimmte Redensarten wiederholen sich; alte Liebhaber werden gefoppt; die Namen enthalten einen Teil der Charakteristik: Professor Licht ist der Schöngeist, der alles herumträgt, der betrügerische Vormund heißt Fuchs, der Advokat Pech, der lustige Diener Kugel usw.

„Zahme Komik, Sentimentalität“, — so kennzeichnet das Morgenblatt 1824 die Lage des Lustspiels. Grabbe scheint den Theatereindrücken wenig zu verdanken. Kotzebue ist da, wo er als Spaßmacher etwa in ergötzlicher Situationskomik erscheint, keineswegs ohne Eindruck auf Grabbe geblieben. Ganz unerträglich wird er aber, wo er tiefere Bedeutung heucheln will. Daß philosophischer Tiefsinn sich im Narrengewand versteckt, ist urdeutsche Tradition. Grabbe suchte aus dem Volkstümlichen, aus schaurig-schnurrigen Mären, wie sie oft parodistisch auf Köchys Puppentheater aufgeführt wurden, aus derber Kost, wie sie den Altvordern behagte, neue Kräfte zu ziehen. Reminiszenzen an Sturm und Drang (Lenz) beeinflussen ihn, und die Wirkungen der ausgehenden Romantik zeigen sich in der Lite-

ratursatire und in der romantischen Ironie. Am 2. September 1822 schreibt Grabbe an die Eltern: „in 14 Tagen bin ich mit einem Lustspiel fertig, von dem die meisten noch mehr erwarten, als von meinem Trauerspiel.“ Eine volkstümliche Komödie traute man Grabbe in der Tat schon damals von mancher Seite zu, und einen Eulenspiegel darf man wohl als das ungeschriebene Meisterwerk des niedersächsischen Dichters ansehen.

Ein Unikum wie der Dichter selbst in der deutschen Literatur, ist auch die chaotische Komödie „Scherz-Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, ein wichtiges biographisches Dokument, das endlich auch den kritischen Standpunkt enthüllte, den der Dichter damals einnahm.

Auch hier ist Überfülle: statt e i n e r Handlung haben wir eigentlich vier und dazu noch allerlei Episoden. Das Personenverzeichnis steigt vom Adel über den bürgerlichen Mollfels in die niederen Schichten hinab und enthält als auffallendste Figuren den Teufel mit seiner Großmutter.

Eine Liebesgeschichte bildet ganz nach Herkommen den nach Ausscheidung alles sprossenden Nebenwerks ziemlich bedeutungslosen Kern: Liddy hat drei Freier, den oberflächlichen geldgierigen Wernthal, den brutalen Mordax und den gebildeten aber häßlichen Mollfels, der Dank seiner Tüchtigkeit trotz dem Teufel zum Ziele kommt. Also das gute Herz, die Tugend siegt — auch das ist ganz traditionell; wobei man übrigens an Immermanns „Auge der Liebe“ (1824) denken mag, wo auch die Häßlichkeit die wahre Liebe nicht unterdrücken kann. Möglicherweise sind die vornehmen Personen Porträts der Adeligen (Üchtritz?), mit denen Grabbe in Berlin verkehrte. Grabbes Karrikaturen — denn als solche sieht er die Menschen, wenn er komisch wird, — passen aber wieder nicht mehr in die Posse, sondern sie gehören ins Kasperle-Theater: Mordax schlägt, die Serviette unter dem Arm, 13 Schneidergesellen tot; Mollfels ist so häßlich, daß die alten Weiber in den Schloßgraben springen, wenn sie ihn sehen. Der Baron

und Liddy sind nur knapp skizziert, beide berühren sympathisch. Liddy ist wie manche Mädchenfigur der Stürmer und Dränger empfänglich für Literatur und Schöngeisterei; ihr Sinn steht auf das Neue und Ungewöhnliche. Sie ist etwas nachgeformt der Prinzessin im gestiefelten Kater mit ihren Nachtgedanken; wie auch Mißgeburten, die sich bei Tieck finden, bei Grabbe noch gröber karrikiert sind. Man vergleiche etwa die Tieck'sche Charakteristik: „ein pockengrubiges, verzacktes und schief ausgeschnittenes Gesicht, wo die Gartenschere beim Silhouettieren ausgefahren ist" mit der Selbstpersiflage in Mollfels Liebeserklärung; oder man wird sich in Grabbes Komödie an Aussprüche Tiecks erinnern, wie diese: „die Natur hat ihn so aufs Konzept hingeworfen, er ist eins von den falschen Worten, die sie auszustreichen vergaß."

Nur drei Gestalten sind ausgeführt: der Schulmeister, der Dichter Rattengift, der Teufel, von denen jeder eine Potenz in der Skala des Witzes und Humors am vornehmlichsten repräsentieren mag. Keiner gehört der Haupthandlung an, jeder ist Held einer Nebenhandlung und jeder vertritt eine besondere literarische Meinung. Sie alle besitzen ein paar lebenswirkliche Züge, ragen mit einem Teil ihres Wesens in die barockfantastische Welt der Hoffmann'schen Capriccios und tragen ein Doppel-Ich in der Brust, von denen das eine sich über das andere lustig macht oder literarisch wird. Ein dreiköpfiges Monstrum aus einer abenteuerlichen Welt! Der Schulmeister kann mit seinen lateinischen Zitaten wohl an den Wenzeslaus in Lenzens Hofmeister erinnern, aber Grabbes Witz ist viel beißender. Auch mag unter den Bekannten des alten Grabbe wohl ein solcher Schultyrann aus einem lippischen Dorf gewesen sein, der alles weiß, überall seine Nase hineinsteckt und die Schinken seiner Schüler ohne Gewissensskrupel akzeptiert. Er wirkt wie eine Satire auf den Landprediger von Wakefield und versinkt in pädagogische Reverien, indem er mit dem ernsthaften Schelmengesicht

Grabbes erwägt, wie man die Schönheit der Natur in Nützlichkeit umwandelt. Denn was nicht nützt, oder gut schmeckt — das hat überhaupt keinen Sinn. Man trifft solche Leute auch in Heines Harzreise und entsinnt sich bei dem Schulmeister, der den Teufel einfängt, der raisonnierenden Aufklärung in Tiecks Zerbino. Hierdurch und indem er Mollfels über Liddy Bericht erstattet, greift der Schulmeister in die Haupthandlung ein. Besser zu seiner ursprünglichen Anlage paßt die durchtriebene Bauernschlauheit und der gesunde Menschenverstand, mit dem er sich über das romantische Genietum und über die Heringsliteratur ebenso moquiert, wie über die Dummheit seiner Bauern. „Er ist der lustigste Kauz, der bei aller Torheit recht gut weiß, was er tut“, urteilt der Baron. Aber dem sonst so amüsanten Pfiffikus — hier wird allerdings die Einheit der realistischen Zeichnung am stärksten durchbrochen — verleiht Grabbe auch in bezeichnender Weise verächtlich gemeine Züge: er liebt über alles den Schnaps und erzählt dann schlüpfrige Anekdoten. (Körner im Gewand des jungen Schiller).

Harmlos lustig kann Grabbe nicht werden, aber er forciert sich auch nicht, wenn er seine realistisch-komischen, naturalistisch-gemeinen Karrikaturzeichnungen hinwirft. Er ist so. — Auch Rattengift ist aus Komik und Erbärmlichkeit zusammengeschweißt. In seinem Monolog erinnert er an den Wildberg in Tiecks „Gelehrte Gesellschaft“: „Wildberg saß angekleidet am Tisch, eifrig bemüht seine Feder zu zerkauen, suchend, ob er etwas neues finde, das er in seinen Gedichten unterbringen könnte.“ Grabbes Kritik ist äußerst bitter. Ein Dichter ist ungeheuer eitel und originalitätssüchtig — die Gedanken gibt ihm keineswegs der Genius ein, sondern er sucht sie mühsam nach Vorbildern z. B. Calderon zusammen. (Man mag hier an ein ironisierendes Selbstporträt des Dichters der Nanette und Maria denken). Er hält jeden für vortrefflich, der seine Gedichte lobt, und ist dabei in ästhetischen Dingen sehr beschränkt. Er berauscht

sich gern, fängt dann an zu zitieren und spukt zuletzt auf seine Gedichte — wie Grabbe in Berlin und später noch in Detmold. „Ein Dichter lügt“ — heißt es in einer Posse von Dorsch. Aber er ist auch unsittlich, ehrlos und feige. Gegen die Vermutung Plochs, Heine sei hier gezeichnet, spricht der Umstand, daß der Bruch zwischen Heine und Grabbe erst erfolgte, als das Stück fertig war. Der Name Rattengift hängt kaum mit Ratcliff zusammen. Die Ratte gehört zu Grabbes Menagerie. Mit den Gedichten verderben sich die Ratten den Magen, wie andere erst durch die Heringe salzig werden. Lenz und Klinger haben die schönen Geister, die in ihren Stücken herumlaufen, bei weitem nicht so bitter charakterisiert.

In dem Teufel steckt am meisten von Grabbes eigentümlicher Komik; wenn die Figur auch keineswegs so uroriginell aus dem Nichts heraus erfunden ist. Wenn der Dichter selbst seine Priorität vor Hauff gewahrt wissen will, so ist daran nicht zu zweifeln. Aber auf Th. Am. Hoffmann (z. B. Klein Zaches) und Tieck muß wiederum hingewiesen werden. Im Zerbino muß Hinze in der Gesellschaft spinnen, wie andere dichten müssen — so fällt auch Grabbes Teufel aus der Rolle. Der Satan tritt selbst als Dichter auf und zankt sich mit Jeremias, der religiöse Morgenandachten liest und Nachahmung mit Natur vergleicht. Diese Motive klingen an in dem Gespräch zwischen Teufel und Rattengift und in des Schulmeisters Reverien. Bei Tieck erkundigt man sich angelegentlich nach Aussehen, Religion und Geschmack des Satan, wie in der Schlußszene bei Grabbe. Der gestiefelte Kater wird für einen Freimaurer gehalten — der Teufel gibt sich als Kanonikus aus. Auch dieser Spott auf die Naturwissenschaft — wie hat sich hier der Zeitgeschmack geändert! — taucht freilich bei Tieck noch nicht in so grotesker Form wie bei Grabbe auf, wenn z. B. die Barthaare des gestiefelten Katers unterm Mikroskop untersucht werden, oder wenn der Pilze suchende Alfred mit seiner fixen Idee im Däumchen auftritt. In Th. Am. Hoffmann zürnte der roman-

tische Geist den Naturforschern, die das Heiligtum der Natur profanieren, die die dunkle Tiefe eines nur von dem Dichter als höherem Menschen geahnten phantastischen Mysteriums mit den kleinen Lichtern ihres ärmlich nüchternen Verstandes aufzuhellen glauben. Lange hat Grabbe überlegt, welche Maske für den Satan am meisten gegensätzliche Ironie enthalte: er hat an einen Eremiten gedacht: „die Katholiken anspuken, heißt manchen gewinnen"; dann an einen Bonzen, einen Derwisch; der „Generalsuperintendent" konnte in Detmold mißverständlich aufgefaßt werden; schließlich wurde also ein Kanonikus daraus. Der Witz besteht nun darin, daß der Teufel als Geistlicher respektiert wird, auch wenn er aus der Rolle fällt, in Verkehrung und Umdrehung.

Dieses komische Motiv wird ausgemünzt in satirischen Betrachtungen und allerhand Situationskomik, die an das Volksbuch erinnert. Der Teufel ist der Intrigant, der die Handlung dadurch in Gang bringt, daß er aus Rache über den Edelmut des Barons die Heirat zwischen Liddy und Wernthal hintertreiben will, indem er die Braut aus Ironie nach seiner Taxe von Wernthal erhandelt und an Mordax verkauft! Ein anderer Einfall besteht darin, den Teufel aus der Hölle auf die Erde zu versetzen, wo er mit 7 Pelzen in der Augusthitze erfriert, um erst in der Glut des Ofens die ihm behagliche Temperatur wiederzufinden. Denn der Teufel muß seinem Wesen nach k a l t sein. Wie nun die verschiedensten Potenzen des Verstandes, des Witzes, der Phantasie, des Humors sich zu einem grotesken Gesamtbild vereinen, das bedingt die rätselvolle, in der Verbindung des Widerspruchsvollsten fast unmöglich erscheinende Individualität des Dichters. Wenn der erfrorene Teufel von den Naturforschern wegen der enormen Häßlichkeit für eine deutsche Schriftstellerin gehalten wird, so fließt in einen Possenscherz von andersher eine satirische Auffassung ein, und ein Zug aus dem alten Märchen erhält eine ganz neue Pointe, wenn der Teufel, der sich das lose Hufeisen festheften lassen will, die Rolle eines Kanonikus spielt.

Zuletzt ist er aber doch der dumme Teufel, der sich durch Casanova (ursprünglich war an seiner Stelle erst der Codon, dann der wohlfeile Scott aufgeführt) in den Käfig des Schulmeisters locken läßt, bis er von seiner Großmutter erlöst wird, wobei sich abermals eine neue Gedankenverbindung einschleicht, insofern der Verstand das romantische Gebilde, das nur in der Einbildung gläubiger Gemüter lebt, aufhebt. Das paßt allerdings schlecht zu dem tieferen Sinn, dem philosophischen Untergrund dieses Karnevalsulkes, der in der Szene mit Rattengift — in den Kritiken und von Grabbe selbst als Höhepunkt des Stückes bezeichnet — zum Vorschein kommt; der Teufel tritt als Rezensent auf und erklärt die Welt für ein mittelmäßiges Lustspiel. Die pessimistische Tendenz von der Unzulänglichkeit des Höchsten, ist hier in Komik gehüllt; die Hölle, nach der alles nach wahrem Verdienst im Gegensatz zur irdischen Gerechtigkeit hergeht, erscheint als vernünftig, und die gewöhnliche Meinung als oberflächliche Täuschung: Der Satan erweist sich als gerechtfertigt, den Bonzen der legalen Moral ohne weiteres überlegen. „Der Teufel erfreut sich seines Daseins wie jedes andere Geschöpf; das Böse ist ein nicht zu überwältigender Instinkt. Der eigentliche Grabbe redet hier, dem die Poesie ein Spielzeug ist, in welchem er zu seinem Vergnügen die Welt als Närrin behandelt (Blätter für literarische Unterhaltung 1824)."

Es kommt der Gedanke zum Ausdruck, daß der Teufel noch umgeht auf Erden in der spielerischen überlegenen Macht des Witzes, in der alles auflösenden Ironie, in der zersetzenden Kritik. Mit dieser Höllengabe ist der Dichter, der Höllenbreughel, ja reich gesegnet. Aber auch unheimlichen Schauer kann uns der Humor des Satans einflößen. Das verschmitzte Lächeln, das geschmeichelte Schmunzeln, wenn man ihm seine Laster vorwirft, ist ein ergötzlich origineller Zug des Satans und von urechter Komik; es ist aber eine ganz echte sprechende Gebärde des Dichters selbst, er wurzelt leider auch in dem Teufel Grabbe, in seiner Perversion, in seiner

Freude an der Verkehrung: Der Leipziger Student weidet sich in renommistisch-spitzbübischer Manier an dem Entsetzen der Philister, wenn er ihnen einen Einblick in verrufene Stätten verschafft. In Detmold macht es ihm Freude, naive Gemüter in Verlegenheit zu setzen, und Kobbe erzählt aus der Düsseldorfer Zeit eine grauenhafte Episode: Er machte in Damengesellschaften unzüchtige Bemerkungen, so daß er von Immermann fast drohend zur Ruhe gewiesen wurde; „er lächelte still darüber wie ein Wahnsinniger, dem irgend ein Schelmenstreich gelungen ist."

Das Stück ist kein Lustspiel, keine Posse — es ist, wie der Titel sagt, ein Gemisch von Scherz, Satire, Ironie, tieferer Bedeutung; aber ein Antiklimax von Fastnachtsulk, Eulenspiegeleien, Clownspässen, dummen Augusteinfällen, lose aufgereihten Kasperletheaterstreichen, ein Sammelbecken skurriler Einfälle, an denen Grabbe förmlich hypertrophierte; es ist eine reiche ungewöhnliche Talentprobe voll ätzender Schärfe, von grauenhaft grotesker Romantik, voll naturalistisch-genrehaften Details. Aber die Hemmungen durch die künstlerische Zucht sind wieder zu schwach, um nicht zu viel Läppisches, Albernes, Unsinniges, Unflätiges durchzulassen. Des Stückes Wesen ist heterogene Überfülle, Häufung — aber auch Reichtum der Verschwendung: Leuchtkugeln des Witzes, sprühende Laune, faunische Spässe, burleske Einfälle, grelle Farbenimprovisation, alkoholische Inspiration aus der Künstlerkneipe und dem Literaturkafé, Fastnachts- und Aschermittwochseinfälle. Der Witz ist Wortwitz, komisches Zitat, Persiflage, Travestie, besteht in Übertreibung, unmöglichen Zusammenstellungen, Mißverständnissen, Zoten. Grabbe ist der geborene Karrikaturist: viele Personen sind körperliche Mißgeburten. Burleske Clownspässe und Kasperletheaterstreiche, wie sie den Rahmen der tollsten Posse durchbrechen und andererseits satirische Feuilletons über das Wesen des Komischen, die durch den Übergang irgend eines Zufallswortes mit der Haupthandlung in Zusammenhang

gesetzt werden — bilden die beiden Enden. Vorbildlich oder verwandt wirken in der literarischen Satire Tieck, für die Metamorphose Hoffmann, für die aktuellen Anspielungen Heine. Aber zartbesaiteter und seelischer erscheinen diese Geister vor dem groben ungefügen ungebärdigen zerstörerischen Grabbe.

Die technische Form sei in wenigen Sätzen berührt. Im ersten Akt führt nur eine Szene einen Freier vor, im zweiten Akt treten Mordax und Mollfels hinzu, im dritten Akt erfolgt die Lösung. Die Technik ist sehr einfach: gewöhnlich folgt auf einen Monolog ein Dialog. Wir haben 14 Monologe, sonst Dialoge, nur 3 kompliziertere Szenen, von denen in zweien die Fäden sämtlicher Handlungen zusammenlaufen; aber das gewöhnliche Schema ist ein Nacheinander. In I 3 spielt der Teufel die größte Rolle, Liddy und Wernthal haben wenig Berührung mit Rattengift, dieser wird durch den Schulmeister verdrängt. Nacheinander treten in den Vordergrund der Schulmeister, der Teufel, Liddy, der Schulmeister, dann wieder der Teufel. Die Haupthandlung wird eingeleitet, der Teufel treibt seine Scherze und literarische Satire wird eingeflochten, sei es, daß Gottliebchen an Hogarth erinnert, womit ein Übergang zu den Malerschauspielen gefunden ist, sei es, daß das Wort „gemütlich" zu der eleganten Zeitung überleitet. In III 1 eröffnet Gottliebchens Verkleidung einen Diskurs über das Komische. (Diese Übergänge klingen an Tieck an, z. B. Leander muß sich hüten, nicht vor Rührung in eine schwülstige Hyperbel auszubrechen; oder „warum wollen Sie einer armen Metapher nicht die Wahrheit gönnen?") In der Schlußszene treten nacheinander sämtliche Personen auf: zunächst der Baron, Liddy und Rattengift, dann Mollfels, darauf der Schulmeister und der Teufel; nach dem Erscheinen der Teufelsgroßmutter hat noch einmal jede Person das Wort. Wenn zum Schluß die Teufelsgroßmutter und Grabbe auftreten, so wird die Form ebenso aufgelöst, wie bei Tieck: im Zerbino wird das Publikum apostrophiert, Zerbino will aus dem

Stück heraus, wird aber durch den Verfasser und seine Kritiker daran gehindert. Im Phantasus beruft sich Tieck für die sich selbst verspottende Bühne auf Aristophanes und Holberg. In der Gelagszene ist die Führung des Bachanals so verteilt, daß der Schulmeister 25 mal, Rattengift 12 mal spricht, Mollfels, der länger nüchtern bleibt, 19 mal; eine bestimmte Reihenfolge ist mit Recht vermieden.

Ein Narr, dessen Kleidung aus den buntesten Fetzen zusammengeflickt ist, schwingt die Pritsche. Was Grabbe als Ideal des Lustspiels andeutet, ist der Versuch, alle Nuancen des Komischen vom Clownspaß des Dummen August bis zum überlegenen Welthumor zu erschöpfen. Es ist gleichzeitig ein Gericht über die zeitgenössische Literatur, wie seinerzeit Lenz im Pandämonium Germanicum will er lachend die Wahrheit sagen. Schon Schiller hatte in seiner „Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“, gesagt: Die Bühne soll der Zeit einen Spiegel vorhalten, nicht nur durch Rührung und Schrecken wirken, sondern durch heilsamen Spott, Scherz und Satire.

Die Satire trifft das Duell, die griechischen Freiheitskriege und, wie gesagt, vor allem die Literatur.

Rattengift ist Romantiker milder Observanz. Er liest viel in den Schriften der neuromantischen Schule und ist in die Waldhäuschen vernarrt. Er sucht nach originellen Bildern à la Calderon, der z. B. Tieck im Oktavianus vornehmlich begeistert hat. Zuletzt geht ihm die Idee zu einer naiv-verrückten Ballade auf: Nero putzt des Teufels Reitstiefel. Seine Heroen sind Schillers Posa und Wallenstein, Müllners Hugo, Houwalds Spinarosa. Er scheint übrigens nicht allzu revolutionär: er ist für Korrektheit, für Einheit in Ort und Zeit. Aber er fällt aus der Rolle und verspottet sich selbst. „Die Komik darf nicht zu kühn und laut sein, der Deutsche ist zu vernünftig dazu; die Komik muß so fein sein, daß man sie nicht sieht.“ Da wiederholt er nur Ansichten, die bereits im „gestiefelten Kater“ niedergelegt sind: „Meine Landsleute sind so klug, daß man allen Spaß verbot als gemein, pöbelhaft nieder-

trächtig“ — so daß Grabbe also als echter Revolutionär erscheinen mußte —, oder im Phantasus: „die Deutschen verstehen wenig Spaß und wollen auch in der Poesie Politik.“ Noch weniger mochte Tieck davon erbaut sein, daß Rattengift mit dem Abendblatt und seinem Mitarbeiterkreis verbündet wird; schrieb er doch selbst dafür. Der Redakteur Winkler, der unter dem Pseudonym Hell — nach Grabbes Wortspiel ein Lucus a non lucendo — schrieb, vergalt übrigens Böses mit Gutem und beschämte Grabbe später, indem er dessen Werke lobte. Das Blatt war dem neuen Geist nicht hold, wie das Gedicht von Castelli zeigt; Heines Lieder werden als unpoetische Auswüchse abgelehnt und dieser beschreibt in der Harzreise eine Szene, in der das Abendblatt als Orakel einiger aesthetisierender Damen auf dem Brocken angebetet wird. Methusalem Müller ahmte Scott nach, Döring beschrieb Schillers Leben; Gleich wird auch vom Morgenblatt als matt redselig und uninteressant charakterisiert.

Der zweite Kritiker ist der Schulmeister, der Gelehrte, Pädagoge, Ethnologe, Vielwisser. Er liest die „elegante Zeitung.“ Zu der Häringsliteratur gehören die hochangesehenen Erzähler und Lyriker, denen der Misogyn den Namen Damenschriftsteller gibt: Th. Hell, Krug von Nidda, Kuhn, Houwald, Vandervelde, weiter L. Brachmann, die ertrunkene Sappho; Elise von Hohenhausen geb. Ochs; ja sogar Goethes Divan und Wanderjahre werden hier genannt; kein weiterer Witz wird hier verwandt, als der, daß diesen Schriftstellern das Salz fehle, und das ist zu wenig für so viel Übermut. Wie überhaupt die literarische Satire entweder zu direkt oder durch eine heterogene Gegenüberstellung wirken soll. Kuhn gab den „Freimütigen“ heraus und besang etwa seine schwermütigen Gefühle Herbst 1820: „man sieht mit rasendem Beginnen der Volksverführer kecke Schar, frech auf des Zephirs Führung sinnen, Gelähmt sind Sitte, Zucht, Altar!“ Es ist ungemein bezeichnend, daß der „Gesellschafter“ allein ganz verschont

bleibt. Ziemlich albern sind die Wortwitze über die Malerschauspiele (Oehlenschläger, Correggio), ein Kind schrieb van Dycks Landleben und die Leute sind Pinsel. Witziger und sehr scharf ist seine Kritik der ledernen Kamilla.

Das Schicksalsdrama, das in der Ideen-Assoziation des trunkenen Schulmeisters sich mit dem marmorharten Tisch verbindet, wurde 1821 im Morgenblatt gegen die Antifatalisten verteidigt. „Die Gottheit der Antifatalisten ist die Langeweile", sagt Mollfells, der auf dem Standpunkt des Morgenblattes steht. Seine Nase ist so platt, wie eine Erzählung von Karoline Pichler, die auf so geschmackvolle Weise mit der Chezy und Fanny Tarnow eingeführt wird. Mollfells verteidigt Shakespeare und Grabbes Gothland: ersteren gegen die moderne Mittelmäßigkeit und Korrektheit, die mit der Aufklärung in Tiecks „Prinz Zerbino" Shakespeare als tollen, wilden Drauflosgänger abtut; letzteren gegen den nassen Dreck der zwar regelrechten, aber mittelmäßigen flachen Trauerspiele. Übrigens ist bei Mollfells' Metamorphosen wie vorher beim Teufel am meisten der Einfluß Hoffmanns zu verspüren.

Scharf und schneidend — wie Grabbe bei Jerrmann — fast mit der Entrüstung Karl Moors über das tintenklexende Säkulum — bricht der Baron den Stab über Presse, Literaturgezänk, Schauspieler, Dichter, wie man sich überhaupt zuweilen an Schillers Räuberszenen erinnert fühlt. Eine entschieden antisemitische germanische Tendenz kommt dabei zum Vorschein. Käuflichkeit, Lobhudelei, Klickenwesen in der damaligen Presse war evident. 1821 bot ein Beispiel die Aufführung von Gerhards Sophronia in Leipzig, die zum Teil von Studenten zu Fall gebracht wurde. Kalophilos in der Abendzeitung trat dafür ein; ganz anders der „Freimütige", der außerdem behauptete, nicht der gewöhnliche Rezensent Wendt, sondern der Autor Gerhard selber habe die Kritik für das Morgenblatt geschrieben.

Der T e u f e l ist selber Autor: Seine Werke sind die französische Revolution, aber auch die griechischen Freiheits-

kämpfe. Die Welt ist ein mittelmäßiges Lustspiel, das ein gelbschnäbeliger Engel auf Prima geschrieben hat. Die deutsche Literatur ist das Jämmerlichste unter allem Jämmerlichen. Alles steht auf dem Kopf: Samiel ist im Himmel, Müllner's Hugo in der Hölle, Posa ist dort Kuppler, Wallenstein Rektor. Hier entfaltet Grabbe glänzende Einfälle und zeigt einen Rezensenten-Witz, der Heine und Börne so große Erfolge brachte. Aber er ist wieder zu freigebig und auch Albernes läuft wieder unter z. B. Horaz heiratet Maria Stuart u. a. — Das Morgenblatt lobt das feine Urteil neben plumpen Eulenspiegeleien; die literarischen Unterhaltungsblätter bewundern den Witz, der bis zum Himmel hinaufzusprudeln und seine Umgebung mit Staubregen scheint einhüllen zu wollen. Aber die Halle'sche Literaturzeitung hört auch das Lachen der Verzweiflung heraus. Und in der Tat, auch hier im Lustspiel enthüllt sich die nihilistische Weltansicht des Dichters.

Zuletzt folgt eine Art Nemesis. Grabbe selbst erscheint als Mißgeburt: er schimpft auf alles und taugt selber nichts.

Das Stück ist weiter als biographisches Dokument merkwürdig. Köchys Kasperletheater tritt vor unserem Geist in Tätigkeit. Die Berliner Genossen erhitzen sich und schimpfen über die kritischen Journale — nicht nur beim ästhetischen Tee, viel mehr noch beim Punsch. Und das Bachanal ist nicht nur ein Seitenstück zu der Szene im Gothland, sondern leider auch zu vielen anderen Szenen in Grabbes Leben, z. B. den Detmolder Rum- und Gloria-Tees. Da verkleidete man sich mit Laken, soff unmäßig, erzählte sich zweifelhafte Anekdoten und kannte sich nachher vor Trunkenheit und Dunkelheit nicht mehr aus. Und so fällt Mollfels vom Tisch, der Schulmeister knirscht mit den Zähnen, Rattengift kriegt dicke Augen und man findet sich am anderen Morgen in den unmöglichsten Stellungen. — Aber nicht nur die gierige Freude am Punschgelag wird unbarmherzig naturgetreu abconterfeit, die ganze Furchtbarkeit der niedern Triebe Grabbes wird offenbar. In ungeschminkter Wahrheit gibt er sich wie er ist mit seinem

ehrlichen Bauernzorn seiner sich selbst ironisierenden Eitelkeit, seiner Mystifikationssucht.

Das Lustspiel, das in seiner Totalität so ganz bühnenunmöglich erscheint und doch in vielen drastischen Einzelheiten nach Verlebendigung auf den Brettern drängt, erlebte seine Uraufführung nach mehr als 80 Jahren im Münchener Schauspielhaus, wo am 27. Mai 1907 der Münchener dramatischen Gesellschaft das köstliche Experiment mit überraschend glänzendem Erfolg gelang. Das formlose Durcheinander schien doch ein Geist sprühender Laune zu beseelen. Im Mittelpunkt des Interesses stand die Meisterleistung des genialen Albert Heine in der Darstellung des „entzückend frechen, schlauen, dummen, sich selbst in allen Spiegelungen der Volksphantasie ironisierenden Teufels." Friedrich Basil hatte das von Max Halbe bearbeitete Spiel inszeniert und er verkörperte den Schulmeister mit prächtigstem Gelingen. Der tragische Humor aber lag darin, daß nach solchem Erfolg, den niemand für möglich gehalten hatte, Grabbe, der am Schluß des Stückes ja in persona erscheint, stürmisch vor den Vorhang gerufen, sich für den glorreichen Abend bedanken konnte — was ihm zu Zeiten seiner irdischen Laufbahn nie begegnet war.

d) Nannette und Marie

> „Nannette und Marie sind nicht weicher als Gothland. Leben und Liebe sind darin wie eine Seifenblase behandelt."
>
> Grabbe an Kettembeil.

Am 21. Mai 1823 schrieb Grabbe an seine Eltern: ich habe nun schon wieder ein drittes Stück fertig. Dieses Stück war „Nannette und Maria". Grabbe hoffte wohl, mit dieser Arbeit Tieck zu gefallen, der denn auch das Spiel „allerliebst" fand. Mit den andern Dramen vereinigt, sollte es die Leser des „Gothland" versöhnen. In wenig anmutendem Jargon bezeichnet es der Verfasser gegenüber Kettembeil als Köder an der

Angel oder noch roher als die Hure, mit der er die Leute anlockt.

Spielende Mädchen im Arnotal eröffnen die Szene, in lustigem Übermut karikieren sie den alten Dorfpfarrer, der es in Wahrheit nicht verdient — bloße Harmlosigkeit ohne etwas tragisch-satirisches Gift wäre nicht von Grabbe. Leonardo, der diese Szene unbeachtet beobachtet hat, ist urplötzlich in Nannette verliebt und nun folgt alsbald auch ein Liebesgespräch, das hier und da allzu bizarr und dann wieder abstrakt verstiegen, doch aparte und reizvolle Details enthält. In den schalkhaften Schelmereien steckt immer ein bischen Grausamkeit und aus den Neckereien lugt die Katzenpfote hervor. Schon Pichler, der Detmolder Theaterdirektor, dachte bei der Nannette an Shakespeares Julia, und wie Leonardo davonstürzt, das erinnert stark an Goethes Werther, der denn auch damals neu aufgelegt wurde. Es geht blitzartig, rapide zu. Leonardo gibt Maria, der konventionell Verlobten, den Trauring wieder und diese nimmt ihn zurück, zu stolz, ihre Liebe zu gestehn. — Der 2. Akt enthält 2 ländliche Genrebilder — eine gelegentliche Anleihe bei den vielgeschmähten Malerschauspielen scheint doch erlaubt —: die Verlobung im Hause bei Pietro, dem Landmann, der alsbald die Trauung im Hause des Pfarrers folgt, welcher im Naturgenuß und biblischer Frömmigkeit die Welt vergißt. Es ist eine Skizze, die an den Landprediger von Wakefield erinnern mag. Wunderlich ist der platonische Seelenwanderungsgedanke in den Empfindungen der Maria, und andererseits lugt der Pferdefuß hervor in dem Schäferidyll, das nicht ohne Pikanterie die ahnungsvollen Gefühle nach der Trauung vor der Brautnacht malt, in dem es roh und ungefüge z. B. heißt: „die Gipfel trinken wie durstige Zungen den Aether". Inzwischen hat die Spange, die Maria zur Erinnerung behielt, ihren Bruder Alfredi, den Weiberhasser, über den Verrat Leonardos aufgeklärt. Noch weiß Maria von der Vermählung nichts und der Dichter benötigt eine kurze Szene, in der Maria den Vorsatz faßt, auszugehn,

um Nannetten zu sehn und — sie, die Stolze — sich „wie ein Würmchen an des Geliebten Fersen zu hängen.“ Die Schlußszene atmet anfangs eitel Glück, dann bricht das jähe Verderben herein — Zufall, Verwechslung, Mißverständnis spielt eine schlimme Rolle, und die doppelte Tragik besteht darin, daß Maria in dem Augenblick des schmerzlich-herrlichen Triumphs der Selbstüberwindung stirbt und tötet. Etwas von der sozialen Tendenz seiner Komödie macht sich auch hier geltend: in die ländlichen friedlichen Kreise bricht das Unglück herein, als ein Edelmann in Liebe zu einer Tochter des Volkes heruntersteigt. Alfredi mordet die Jungvermählte, Leonardo übt Rache an der schuldlosen Maria. Der Schwestermörder und der Brautmörder schreiten zum Duell — doch das wäre eine äußerlich-konventionelle Lösung — sie versöhnen sich, gleichsam geleitet von dem Geist der teuren Toten — „Unsre Tat ist sehr verschieden — unser Schmerz ist eins“. Die Schlußszene ist so voll jäher Steigerung, daß das Tragische sich überschlägt, sodaß selbst ein so warmer Anwalt der Grabbeschen Muse wie Gottschall den Schluß zu burlesk findet.

Alle Personen sind in das Tragische verflochten. Eine ziemlich komplizierte Handlung wird in einer kurzen Skizze erschöpft. Eigentümlich ist die Kontrastwirkung: der Dichter findet Zeit zu lyrischen Ruhepunkten und Episoden und sucht dann die Handlung, den tragischen Gehalt in Epirammen zu konzentrieren. Diese gesättigte Knappheit sollte man bei dem Gothlanddichter kaum vermuten, aber in der Proportion, in den Bizarrerien, in der grausamen Kälte erkennt man ihn wieder. Grabbe sagt mit Recht: „Nannette und Maria sind nicht weicher als „Gothland“, Leben und Liebe sind darin wie eine Seifenblase behandelt.“ Auch in der „Verlieberei“, worin das Talent des überwiegenden Teiles der Belletristen besteht, bleibt Grabbe eigenartig. Gerade als Skizzen in den von einem scharfen Verstand ergriffenen Formen — üben die Mädchengestalten ihren Reiz. Der Kritiker des Morgenblattes

denkt bei Maria an die Donna Urracca im Cid und er nennt sie die schönste Gestalt, die bisher aus des Dichters Schöpferkraft hervorging. Die literarischen Unterhaltungsblätter tadeln, daß die allerliebste Nannette stirbt — sie ist in der Tat das schuldlose Opfer einer übergroßen tragischen Grausamkeit. —

Der Stoff hat etwas Novellistisches. Anlehnung an eine Tiecksche Novelle habe ich nicht gefunden, man könnte etwa denken an Sodens „Natalie und Desaide", wo zwei Töchter benachbarter Edelleute gezeichnet werden, die eine glänzend — die andere einfach. Sicher aber dürfte Grabbe angeregt sein durch Julius Körners nach einem Roman von Lafontaine gearbeitetes Schauspiel „die beiden Bräute" (1823). Dieses Stück spielt in Rom und Florenz. Eduard schwankt zwischen der unschuldsvollen reinen Emma und der stolzen Adelma, die ihre Nebenbuhlerin schließlich vergiftet. Diesen Stoff hat Grabbe umgewandelt. Maria ist eine viel eigenartigere Gestalt als Adelma, und indem Grabbe den Bruder einführt, hat er eine neue Spannung hereingebracht.

Der wortreiche Gothlanddichter wie der lakonische Dichter des „Nannette und Maria" tun in ihrer Art zuviel. Das ganze Stück mit seinen 533 Versen wird durch manche Gothlandszene an Länge übertroffen. Die Akte sind ziemlich proportioniert, ganz unvermittelt setzt nach dem Prosaeingang mit dem Liebesgespräch der Vers ein. Das erinnert an „Don Juan und Faust", wo sich Maria in Anna wiederholt. In der Jungfräulichkeit beider ist etwas von der romantischen Mystik, wie ihr stolzes Ehrgefühl aus Calderon stammt.

Die Sprache ist pointiert und bilderreich. Schlichtes Gefühl kann Grabbe nicht darstellen. Er schildert, was Verstand oder malende und formende Phantasie von der Liebe wiedergeben kann. Betrachten wir uns die Sprache seiner bilderreichen Phantasie etwas näher. Die Extreme sind abstrakte Verstiegenheiten und allzu gewagte Bizarrerien. Die Naturvertiefung ist nicht bedeutend, gern nimmt Grabbe

die Vergleiche aus der Tierwelt. Er mischt wie Kleist das Schreckliche mit dem Lieblichen. Doch ist bei Kleist eine höhere Stileinheit und eine gesättigtere Plastik. Grabbes Anschauung verflüchtigt sich zu oft und in seiner Regellosigkeit wird er leicht verstiegen oder absurd.

Grabbe bemüht Blättergesäusel, Blumenduft, Abend- und Morgenröten, die Requisiten der Neuromantiker — aber man wird hier den Verdacht der Parodie nie ganz los. Tausend sonn'ge Abendröten fliegen wie aufgeschwellte Friedenssegel (Synekdoche) durch die Welt. Als Katachrese muß man es wohl bezeichnen, wenn Brautrot wie eine neue Morgenröte durch den Abend von Pietros Leben fährt. Himmelserscheinungen, Tageszeiten werden gerne herangezogen: die Nacht ist gleich 'nem düstern tränenumperlten Antlitz. Die Erde wird mit Byrons Manfred einem fremden Sterne verglichen, der ohne seinen Schmerz zu zeigen im Strahl der Sonne blinkt. Die Sterne brechen wie ein Blütenregen durch das Abenddunkel.

Gewöhnlich dient das Bild dazu, das Unsichtbare sichtbar zu machen, am wenigsten taugt es, abstrakte Dinge durch andre Abstraktionen zu vergleichen z. B. Liebe und Frühling. Da Grabbe echte Gefühlslaute nicht finden kann, s c h m ü c k t er die Geliebte mit allerlei Bildern, die teils geliehenes Gut sind, teils eigener Erfindung entstammen. Nannettes Mund ist ein purpurnes Siegel, das man mit einem Kusse aufbricht, die Zähne sind eine zweizeilige Perlenschrift, Romantisch-orientalische Bilder scheinen vorbildlich. Die einzelnen Teile des Gesichtes werden lebendig: die Augenbrauen sind zwei Raben im Schnee, die — nun wird Grabbe ganz ungefüge und bizarr — Leonardos Busen aufhacken wollen, ja mit Mäusefallen verglichen werden. Das Ohr blickt listig lauschend aus den Locken, wie auch der Mond voll Neugier durch den Riß des Apennins blickt. Die Wangen sind im Lichte der Augen gereifte Früchte, die Stirn gleicht einem Diamanten, der Wein durchschimmert purpurn den Hals, ihre Worte sind Silbertropfen, die in die See fallen — An vielen

abenteuerlichen Einfällen erkennt man Grabbe, am unverkennbarsten aber zeichnet ihn das Krokodil, das auch in „Aschenbrödel" an einer Stelle erscheint, an der gewiß niemand auf solche Begegnung gefaßt ist. Die Brautnachtstimmung gleicht dem Haschen nach einem Schmetterling.

In welch grausambizarren Hyperbeln entlädt sich Grabbes Zärtlichkeit! — Dieses Verkleinern und Vergrößern im Anschmachten: Leonardo ist ein Feueranbeter, Nannette möchte ein Johanniswürmchen sein, das nach der Nacht in selge Asche zerfällt! Er saugt ihr die Seele aus dem Finger. — Der Originalitätssüchtige bringt überall seltsame Schnörkel und Arabesken an und sucht ein Kolorit, in dem die verschiedenartigsten Farben gemischt werden. Vieles wirkt gekünstelt, und fällt ihm nichts ein, so muß der Dichter so abgegriffene Wendungen mühsam verhüllt aufnehmen. Trotz mancher Naturalismen und Geschmacklosigkeiten, in denen sich in jeder Dichtung unerwartet und doch unvermeidlich das Proletarium des Dichters signalisiert, ist doch das Obscöne gemieden, die Kontraststimmung ist getroffen. Daneben charakterisiert den Dichter das Plötzliche — in der Handlung sowohl wie in der Sprache. Kein Wort malt diese hastige und doch starke Bewegung so wie das Zeitwort: zucken.

Maria möchte mit dem Z u c k e n ihrer Wimper den Treulosen niederblitzen. Die Wangen ihres Antlitzes sind weiße Rosen, dann flammen sie auf in Opferglut. Ihre Locken gleichen dem dunkeln Feuer, das den Todesgöttern lodert, der Dolch sitzt wie ein Dorn in ihres Nackens Blume, der Nacken ist ein Fußschemel. Vergleiche werden auseinandergerissen oder ineinandergeschoben. Maria sagt: „Der Mädchenbusen ist ein Haus, daran von Anfang an ein Feuerfunke gelegt worden, die Glut muß wider Willen aufzischen, wenn frostge Zacken sie durchschneiden" — diese frostigen Zacken sind Leonardos Blicke! In der „Doppelsonne des Busens" sind 2 Bilder zusammengeschoben.

Immerhin lohnt es, sich die Arbeit dieses Kabinettstückchens näher anzusehen und die Verzierungen, die dem Rahmen dieses seltsam leuchtenden Juwels eingegraben sind, auf seine Eigenart zu studieren. Mit mannigfacher Art von Tropen und rhetorischen Figuren schmückt Grabbe die Sprache. Als Beispiele mögen dienen Antithesen: die Welt ist leer — die Brust ist schwellend voll, unsre Tat war sehr verschieden, unser Schmerz ist eins. Oder Epizeuxis und Anaphora: die Spange ist kalt, kalt wie seine Rede. Iteratio und Klimax: mein Blut, mein heißes Blut. — Auch der Satzbau ist beachtenswert. Ein Wort wird emphatisch vorangestellt. Inversion ist häufig, ebenso Ellipsen, Imperativformen, seltener Aposiopese. Nebensätze finden sich kaum. Das unpersönliche Fürwort „es" wird vermieden. — Silbenverstümmelung ist häufig. 85 mal fällt das „e" aus, 17 mal das „i". Ebenso ist Synalöphe für Grabbe überhaupt charakteristisch, sie kommt sogar im Dativ vor (gleich 'nem düstern tränumperlten Angesicht). Von den 533 Versen sind die meisten hyperkatalektisch. Doch finden sich 72 Vierfüßler gegenüber 21 Sechsfüßlern.

e) Marius und Sulla.

„Es galt, das trockene selbst im Kriege mit Carthago nach Pandekten riechende Römerleben den modernen Spectators intressant zu machen.

Grabbe an Kettembeil.

Das Lehrlingsprobestück künftiger Meistertaten lieferte Grabbe mit seiner ersten Bearbeitung der Historie in „Marius und Sulla". Am 11. Juli 1823 vollendete er 3 Akte, die er Tieck überreichte, der aber — ließ er doch auch Goethes Götz nicht gelten — keine Freude daran gehabt haben mag. Im Juli und August hat Grabbe das Stück in Hannover umgearbeitet und im besondern die Umrisse des 4. und 5. Aktes hinzugefügt. Die erste Fassung ist eine Skizze in Jamben, unmittelbar nach Plutarch gestaltet, sie weicht von der endgiltigen erheblich ab. Sie ist weniger durch künstlerischen

Wert bedeutend, denn vielmehr als Zeugnis für die Arbeitsweise des Dichters. Im ersten Entwurf — das Manuskript befindet sich auf der Berliner Bibliothek — steht Marius im Vordergrund, der später durch Sulla zerschmettert wird.

Wie kam Grabbe auf diesen Stoff? „Ein Charakter wie der Sullas war noch auf keiner Bühne — er hat etwas von mir.“ Auch Gothland möchte einer von den gepriesenen Attilas, Sullas und Cäsars werden. Bei Goethe sagt Sulla von Cäsar: „Es ist etwas Verfluchtes, wenn so'n Junge neben einem aufwächst, von dem man in allen Gliedern spürt, daß er einem übern Kopf wachsen wird.“ In Klingers „neue Arria“ wird Ludovico mit Sulla verglichen.

Kurz vor Grabbe hatte Kestner, der hannöversche Gesandte und Kunstfreund in Rom, eine Tragödie „Sulla“ erscheinen lassen (Hannover 1822) vielleicht angeregt von Jouys Napoleon-Tragödie „Sylla“ und die Lektüre von Vertots „histoire des revolutions Romaines“. Dieses Drama hört genau da auf, wo Grabbe fortfährt: mit der Vertreibung durch Sulla (Plutarch, Sulla Kap. 10, Marius Kap. 35). Sulla ist der Oberbefehl im mithridatischen Krieg übertragen worden, aber die Menge schwankt und Marius gewinnt sie für sich, indem er sich auf seine früheren mit Undank belohnten Verdienste beruft und die gute alte Zeit mit ihrer Sitteneinfalt als bedroht durch den Luxus Sullas zeigt. Sulla, der erst im 2. Akt auftritt, verkehrt in solcher Zeit mit Schauspielern und Poeten, er bestellt ein Spottgedicht auf den alten Bauer Marius und scheinbar mit Tändeleien die Zeit hinbringend, überdenkt er alles in seinem Innern. Seltsam kontrastiert mit seinem Aberglauben seine Blasiertheit und verächtlich sieht er, der vornehme Mann, auf das Volk herab, das er wie Würmer zertreten möchte. Metellus als laudator temporum actorum sucht Sulla von einem Blutbad zurückzuhalten. Tollkühn begibt sich dieser in der furchtbarsten Gefahr in das Haus des Marius, der aus Furcht vor den Göttern das Gastrecht nicht zu verletzen wagt, wie er Tatkraft auch in den parlamentarischen Sitzungen ver-

missen ließ. Der Kampf in Rom dauert noch fort, als Sulla auszieht. Sulla ist im Felde siegreich als Herold einer neuen Zeit und zwiefach bereit, Marius zu treffen. Kestner hat das Jahr 88 herausgegriffen, wo auf Messerschneide die Entscheidung stand, wo der Stern des Marius sank und der des Sulla aufging. Aber das Morgenblatt (Juli 1823) kritisiert: dieser Kampf zwischen Sulla und Marius, die man beide nicht groß nennen könne, errege keine Teilnahme. Und der Erfolg belehrte Kestner, daß Kunstverständnis und produktive Kraft zweierlei sei. Nun hat er zwar einen fruchtbaren Moment gefunden, aber seine volle Bedeutung doch nicht erschöpft. Er hat den historischen Hintergrund festzuhalten gesucht, indem er in jedem Akt seines Jambendramas das von dem enttäuschten Idealisten Sulpicius aufgewiegelte Volk in Prosaszenen in grotesk-satirischer Beleuchtung zeigt. Da aber das Historische allein nicht genügte, hat er das Ganze durch eine erfundene Familientragödie zusammengehalten und eingerahmt, die sich im Hause des Pompejus, des Schwiegersohnes Sullas, abspielt. Pompejus geht in dem Konflikt zwischen der Treue zu seinem Freunde Licinius und der Liebe zu Cornelia zugrunde. Aber Sulla opfert seinem Ehrgeiz nicht nur den Schwiegersohn, auch Cornelia, seine Schwiegertochter, irrt wahnsinnig gleich Ophelien daher und stürzt sich in Sullas Schwert. Erst über die Leichen seiner Angehörigen erreicht Sulla sein Ziel. Aber wenn dies die Grundidee war, so geht sie weniger aus der Haupthandlung, als aus einer Episode hervor.

Wir haben das Drama ausführlicher besprochen, weil Grabbe es gekannt und wohl auch benutzt hat, sodann weil wir hier ein Beispiel haben, wie damals ein antiker Stoff dramatisiert wurde in einer Behandlung, die in der Mitte steht zwischen der völligen Verflüchtigung des Historischen (Auffenberg Weichselbaumer) und der getreuen Vergegenwärtigung und Ausschöpfung der historischen Zeitverhältnisse und des geschichtlichen Lokals (Grabbe). — Collins „Regulus“ hatte das antike Römerdrama wirkungsvoll erneuert. Zu Grabbes

Zeit dichtete Weichselbaumer Römertragödien bes. Einakter z. B. „Pyrrhus und Fabricius“, wo zuletzt Pyrrhus von der Größe Roms überwältigt ausruft: „o Freiheit, Du nur schaffst die wahre Größe!“ — oder „Cincinnutus“, „Fabius' Urteil“ „Hannibal und Scipio vor der Schlacht bei Zama“. Seine Werke zeigen edle Römertugenden wie an einem Paradigma, aber sie schmecken nicht nach der Quelle und schildern nicht das historische Milieu. Sonst werden wohl Germanicus, Cäsar, Pompejus, Brutus, Sertorius, Horatius dramatisiert; Uechtritz dichtete ein Drama „Spartacus“. Wir begegnen einem Cyrus, Mithridates wird von Weidmann und Stever dramatisiert. Von Griechenhelden erscheinen Aristodemus und Leonidas; Auffenberg, der fruchtbare Poet und badische Gardeleutnant, schrieb sein „Opfer des Themistokles“. Auch hier ist kein Lokalkolorit, nur edle Gesinnung in der Nachahmung Schillerscher Sprache: Artaxerxes und Themistokles überbieten einander an Edelmut. In dem Konflikt, Hero treu zu sein und sein Vaterland zu verraten, sucht Themistokles seinen Tod: „schön ist das Leben in des Glückes Armen, Doch schöner ist der Tod des Vaterland“. Iphigenie scheint das Vorbild der Hero zu sein, Themistokles hofft auf ein Jenseits. Von solchen Schönfärbereien wußte Grabbe nichts. Es sind nur die Namen, welche die Antike zeigen; das Stück kann gerade so gut anderswo spielen.

Immer muß eine Liebesgeschichte dabei sein. Daher war ein sehr beliebtes Thema „Dido“, das z. B. von Gehe und Weichselbaumer behandelt wurde, und von dem wahren historischem Geist ahnen wir nur wenig. Mehr Geschichte war in Kestners „Sulla“ — in dem man eine Nachahmung von Shakespeares „Julius Cäsar“ fand —, aber auch hier wird das Stück nur durch die Familientragödie gehalten, die sehr frei poetisch ausgeschmückt wurde. Grabbes Charakteristik ist realistischer, schärfer, großartiger. Am meisten Grabbe ähnlich in den satirisch-realistischen Szenen, in der philosophischen Grundierung sind Uechtritzens „Rom und Spartacus“ und etwa Immermanns Dramen.

Im ganzen also hat Grabbe nur der Historie und Shakespeare zu danken, wenn er vor allem auf historische Wahrheit, Lokalkolorit und Erdgeruch ausgeht, auf die echt realistische scharf umrissene Charakteristik der Helden, die wieder erst aus dem allgemeinen Milieu verständlich werden. Vor allem muß zunächst der Held hingestellt werden, so wie er nach der Geschichte leibt und lebt. Historisch hat sich Kestner nach Plutarch (Marius 35) gerichtet. Auch hier ist das Zusammentreffen zwischen Marius und Sulla in 2 verschiedenen Versionen berichtet. Der wichtigste, ja der einzige Moment, von dem aus die Idee eines Dramas „Marius und Sulla“ entstehen konnte, war also eigentlich vorweggenommen. Pompejus Rufus, Sullas Schwiegersohn, wurde hingerichtet (Sulla 7. 9). Cnejus Pompejus, der zwischen den Parteien schwankte, starb aber erst nach der Rückkehr des Marius. Daß Marius ein unfähiges Werkzeug des Sulpicius war, wird von Mommsen bestätigt. Geschichtlich folgt auf die Ereignisse des Kestnerschen Dramas die abenteuerliche Flucht des Marius, der zuletzt nach Afrika kommt. Und so beginnt Grabbe unmittelbar da, wo Kestner aufhört.

Die ursprüngliche Fassung in 3 Akten enthielt durchweg 5 füßige Jamben. Sulla begegnet nur im 1. Akt und in einer Szene des 3. Aktes, im übrigen gehört das Stück dem Marius. Wir haben ein untergehendes und ein aufgehendes Gestirn im Entscheidungskampf als Grundidee. Nach der Geschichte war allerdings Marius schon 86 gestorben. Cinna ward 84 erschlagen. Sulla aber kam erst nachdem nach Italien. Die beiden Akte, die Grabbe später hinzufügt, sollten außer dem Tode des Marius enthalten, wie Sulla siegt und sich Rom zu Füßen legt. Die größten Abweichungen finden sich im 2. Akt. Wir werden jetzt das 1. Ms. (A) mit der gedruckten Fassung (B) vergleichen, und von den Quellen (besonders Plutarch und Appian) aufsteigend aus der ersten Gestalt das endgültige Fragment sich entwickeln sehn. Man erkennt, wie Grabbe entwirft und arbeitet.

In 90 Versen zeigt A Marius auf den Trümmern Cartha- I 1.
gos. Carthago kündet von befriedigter Rachsucht, aber es ist auch ein Zeuge des wechselnden Glückes. Bald schlummert Marius ein und im Traume erscheint ihm der Genius-von Carthago. Einen römischen Liktoren, der ihn des Landes verweisen will, blitzt Marius zurück, aber in dieser tiefsten Not verkündigt der freigelassene junge Marius, daß Cinna den Alten in sein Lager ruft. Bei Plutarch (Marius 40) heißt es: „in Afrika stand damals Sextilius als Prätor, ein Römer, dem Marius nie etwas zuleide getan hatte und von dem sich also vermuten ließ, daß er ihm wenigstens aus Mitleid einigen Beistand leihen werde.“ Fast wörtlich so drückt sich Marius bei Grabbe aus und von da an ist die Quelle in allen Einzelheiten wiederzuerkennen (z. B. der junge Marius, von Gesicht schön und wohlgebildet, entkam durch des Königs Beischläferin). Einige Vorzeichen oder Bilder des Plutarch hat Grabbe nicht benutzt oder verwandelt: aus dem Adler wird eine Schlange. In B erscheinen die Jamben zum Teil wörtlich genau als Prosa, der Gedankengang ist der gleiche bis auf einige Zusätze (z. B. die Betrachtung der Götter, das „wildfreundliche Zähnfletschen“ des Genius fehlt zuerst). Vor allem aber fällt A zuerst gleich mit der Türe ins Haus, B bringt als Vorbereitung die Fischerszene, in der einfache Leute ihre Gedanken über die Lage aussprechen. A verhält sich zu B wie eine Skizze zu einem ausgeführten Gemälde.

Die 2. Szene ist in A und B ziemlich gleich: Mithridates I 2.
und Archelaus bereiten den Kampf. Mommsen charakterisiert: „Mithridates war ungewöhnlich riesig an Kraft und hatte bei seinen Hoffesten neben Preisen für Esser und Trinker auch solche für die drolligsten Spaßmacher und die besten Sänger. — Das experimentelle Studium der Gifte betrieb er als einen wichtigen Zweig der Regierungsgeschäfte und er versuchte seinen Körper an einzelne Gifte zu gewöhnen.“ Grabbe hat nicht verfehlt, den orientalischen Despoten durch einen Zug von Buffonerie zu charakterisieren.

I a 4. Die folgenden Szenen schildern Vorbereitung, Verlauf und Folgen der Schlacht von Chāronea (Plt. Sulla 25—31). Hier wird man an die Schlachtszenen in Shakespeares „Coriolan" erinnert. Sullas Bemerkung über Kaphis entspricht dem, was Plt. 5 über das Zitherspiel gesagt wird. In der 2. Szene entsprechen A und B einander. Sulla ist in B etwas ausführlicher geworden, der Brief und das Schlußstück sind in Prosa umgewandelt, wie in der 3. Szene das Gespräch zwischen Sulla und Hortensius, sonst sind die Verse von A übernommen. A schildert in 32 Versen den Verlauf der Schlacht: Sulla wird in seinen Siegeshoffnungen durch einen Hauptmann geweckt, Mithridates behauptet das Feld, bis Sulla endgiltig das Geschick wendet, indem er den römischen Adler in die Feinde wirft. In B wechselt der Schauplatz dreimal: die Römer zitternd vor dem Sichelwagen, bis Sullas Beispiel sie fortreißt; des Mithridates' Heer anfänglich erfolgreich, dann zurückgeworfen, die Römer wehren einen zweiten Angriff siegreich ab. Nach Plt. 16, 17 entschied eine Umgehungsbewegung Sullas den Sieg. Der Glanz des mithridatischen Heeres erschreckte anfangs die Römer so sehr, daß selbst Sulla die Furcht nicht bannen konnte. Die Sichelwagen versagten, weil sie zu geringe Laufbahn hatten und gleichsam Pfeile ohne Schnellkraft waren. Während sie in A dem Mithridates freie Bahn schaffen, feuert in B das Beispiel Sullas die Römer derart an, daß sie die Sicheln anpacken und die Wagen nehmen. Dann kam das Fußvolk an die Reihe, die Barbaren hielten ihre Lanzen vor sich und standen festgeschlossen und geordnet, die Römer warfen ihre kurzen Speere fort; griffen zum Schwert und schlugen die Lanzen weg. Bei Grabbe entscheidet das persönliche Eingreifen des Feldherrn zweimal. Er hat hier einen historischen Zug aus der Schlacht von Orchomenos benutzt (Plt. 19). Dort sprang Sulla vom Pferde, ergriff eine Fahne und drängte sich mitten durch die Fliehenden gegen den Feind, indem er schrie: „Für mich, ihr Römer, ist es rühmlich, hier zu sterben, aber ver-

geßt nicht, denen, die euch fragen, wo ihr euren Feldherrn verraten habt, zu antworten: bei Orchomenos.“ Mithridates war natürlich in Wahrheit nicht zugegen; berechtigt aber ist das Bemühen des Dichters, alle Personen zur Geltung zu bringen.

A skizziert nur, wo B ausführlicher wird. Aber 2 kurze Monologe Sullas sind in B nicht übergegangen. So sagt er:

„S' ist doch schön, ein Feldherr seyn! — Man fühlt
Die Welt, die eigne Kraft, — ein jedes Plätzchen
Ist wichtig, — jegliche Minute kostbar, —
Und unsre Seele spiegelt sich im Tun
Von Tausenden! — o unermeßne Sehnsucht,
Als Herrscher Roms vom Kapitol herab
Den Erdkreis zu regieren, wie ein Baum
Erwächst du im Gemüt

Oder an der Leiche des Quinctius:

Haha, der Quintus! Ein großer Spieß
In seinem Schädel, wie ein quälender
Gedanke! — Holla, fast wär' ich vom Pferd
Gefallen!

Geschichtlich erfolgte eine Unterredung Sullas nach der I 5.
Schlacht bei Orchomenos mit Archelaus bei Delium, dann mit Mithridates bei Dardanus in Troas. Bei Grabbe findet die Unterhandlung bei Chäronea zwischen Sulla und Mithridates statt, aber auch Archelaus ist anwesend. Die Bedingungen entsprechen der ersten Zusammenkunft. Solche Zusammenkünfte liebt der Dramatiker, dem die Schlachtschilderung zu große Schwierigkeiten bereitet: 2 widerstreitende Ideen haben gleichsam Fleisch und Blut gewonnen in Personen, die nun höchst nachdrücklich hervortreten. Man vergleiche Hannibal und Scipio bei Zama: beide Feldherrn sehen sich lange stumm an, bis Hannibal als der ältere die Bedingungen angibt. Als Scipio nicht mehr erhält, wendet er sich unbehindert zum Abgehn. Bis auf den letzten Punkt spielt Sulla die Rolle Hannibals. Bei Plt. heißt es: „Mithridates ging auf Sulla zu und

reichte ihm die Hand, Sulla aber fragte, ob er auf die von Archelaus eingegangenen Bedingungen den Krieg endigen wollte. Als Mithridates darauf schwieg, sagte Sulla: dem Bittenden kommt es zu, zuerst zu reden, Sieger haben das Recht zu schweigen. Mithridates' Verteidigungsrede wehrte Sulla entschieden ab." Bei Grabbe beginnt Sulla zu reden, nachdem Mithridates stolz geschwiegen hat. Aus den 60 Schiffen in A wurden in B richtiger 70. Den Pontus behält Mithridates, anfangs wollte er auch Paphlagonien und die Schiffe nicht herausgeben. Wenn bei Grabbe Mithridates auf Marius hinweist, so ist das unhistorisch, aber durch den Zusammenhang berechtigt: Marius wirkt durch sein bloßes Dasein bestimmend. Tatsächlich fiel Sullas Friede so milde aus, weil er nach 2 Fronten kämpfen mußte. Die humoristische Färbung ist Grabbes Eigentum.

Der 1. Akt läßt deutlich die Abhängigkeit von Plt. erkennen — am stärksten in der 1. Szene. Die Schlacht ist zum Teil aus Ereignissen der Kämpfe von Orchomenos und Chäronea kombiniert, zum Teil freie Erfindung. A ist eine Skizze in Jamben, in B wechseln Prosa und Vers, oder richtiger: die Umwandlung vom Vers zur Prosa bleibt unvollständig.

II 1. Der 2. Akt versetzt uns unter die Marianer. In der ersten Szene sind die Plt.-Kapitel Marius 36, 40, 41, 42, verarbeitet. Ein Cimber soll Marius töten, dem aber war es, als wenn die Augen des Marius eine helle Flamme aussprühten und aus dem dunkeln Winkel die donnernde Stimme hervorkäme: Kerl, du wagst es, den Marius umzubringen. — Als Marius sich in Telamon einschiffte, wandte er sich nicht an Oktavius, sondern an Cinna, der ihm dann gleich die Fasces und andere Ehrenzeichen des Prokonsuls schickte. Marius aber erklärte, dieser Schmuck passe nicht zu seiner gegenwärtigen Lage und ging immer in schlechter Kleidung, mit langen Haaren und Bart, den er mit dem ersten Tage seiner Flucht hatte wachsen lassen, als ein mehr als 70 jähriger Greis mit langsamen Schritte einher, um recht mitleidswürdig

zu erscheinen. Allein dieses klägliche Ansehn war mit der ihr eigenen Miene, worin das Furchtbare hervorstach, gemischt in eine Traurigkeit und verriet nicht sowohl ein niedergeschlagenes als durch Unglück verwildertes Gemüt. Als er den Cinna begrüßt und an die Soldaten eine Rede gehalten hatte, schritt er gleich zu Werke und gab der Sache in kurzem eine ganz andre Wendung. Zuerst schnitt er mit seinen Schiffen Rom die Zufuhr ab und endlich bekam er auch Ostia in seine Gewalt. Sertorius warnte ernstlich vor einer allzuengen Gemeinschaft mit einem Manne, der durch seinen Namen an der Spitze der Bewegung geführt werden mußte und doch notorisch ebenso jedes staatsmännischen Handelns unfähig war, wie von einem wahnsinnigen Rachedurst gepeinigt wurde. Soweit Plt. — Mommsen nennt Cinna einen ganz gemeinen und auf niedrigstem Egoismus gestellten Gesellen ohne jeden politischen Blick, dagegen Sertorius einen der talentvollsten Offiziere und vorzüglichsten Männer, der durch persönliche Feindschaft ein Gegner Sullas wurde.

Wie nun hat Grabbe die historischen Fakta verwandt? Cinna und Sertorius weilen in Etrurien, Marius ist zurückgekehrt und erzählt seinen Getreuen seine Abenteuer. B hat einen Eingang und einen Schluß in Prosa hinzugefügt, das Auftreten des Marius stark vermindert. Wir erfahren, daß Sertorius dem Cinna abgeneigt ist und durch die Ausführung dieser Nebenhandlung werden wir von vornherein viel besser auf den Mißerfolg der Marianer vorbereitet. B ist hier viel ausführlicher und auch der Ausdruck wird realistischer gestaltet. (Heißt es in A: „stets bleibt solche Kriegsmacht ein gefährlich Ding“, so in B: „dennoch dünkt's mir eklig, solche Kriegsmacht zu gebrauchen“. Aus dem „wilden Roß“ wird ein „störrischer Gaul“.) Die grausame Dezimierungsszene ist beibehalten. Es folgt dann das durch die pannonischen Krieger vorbereitete Auftreten des Marius. Marius' Kleidung wird in B zum Nesselgewand, (die Wendung: „wenn die Despoten ihrem Volk die Städte niederbrennen und die Nacken

brechen“ wird zusammengezogen: „wenn sie ihrem Volk die Städte auf die krummen Nacken werfen“.) Aus dem 31 Verse umfassenden Monolog des Marius in A sind 64 Verse geworden. Die Rede des Marius wird mannigfach unterbrochen durch die Marianer, die zum Teil wie in Schillers Rütliszene im Chor den Refrain wiederholen, z. T. die Erzählung selbst übernehmen oder begründen. Auch der Ausklang ist bedeutend reicher gestaltet. Das Motiv, daß die Patricier neidisch auf Marius sind (vgl. auch Kestners Sulla), wird vertieft und zu einem allgemeineren Gegensatz gestaltet; worin übrigens auch der demokratische Trotz des Bauern Grabbe sich genugtut. Die Vertreibung, die Flucht, die Szene mit dem Sklaven und die Landung in Carthago wird in B dreimal ausführlicher geschildert, als in A. In A heißt es:

Er trieb mich denn auch bald von Rom hinweg
Und ließ als Feind des Vaterlands mich ächten;
Ich mußte in den Sümpfen mich verkriechen,
Den grauen Kopf mit Riedgrase bedecken,
Und einem der von mir gefangnen Cimbern
Gebot man, daß er mich enthaupte!
Allein dem rohen Kerl entsank der Degen,
Als er den Mann erblickte, welchen er
Als den Vertilger seines Volkes kannte! —
So floh ich übers Meer nach Afrika,
Fand auf Carthagos Trümmern meinen Sohn
Und steh' nun wieder auf dem Boden,
Der mir so lieb ist und doch so verhaßt!

(Aus „alte Käuze“ wird „grimm'ge alte Käuze“, aus „von Mithridates befrein“: „erlösen“; aus dem „Lorbeer, den ich mit soviel Schweiß und Blute in Numidiens nacktem Sande mir erzogen“ — den ich „mit dem mühesamsten Schweiße in Numidiens dürrem Sande mir erzogen“ — aus „Kommando geben“ „Kriegsbefehl erteilen“ (mit Rücksicht auf das folgende „geben“) — aus „Sumpf“ „Morast“. In der Rede des jungen Marius werden aus „Zornesfrüchten“ „Früchte“.) Ein Hinweis

auf das mögliche Ende des alternden Marius beschließt A, wo die Stellung zwischen Cinna und Sertorius und beider gegenüber Marius unklar bleibt. Dieses Thema wird am Schluß von B ausführlicher behandelt.

Grabbe schildert nun die Ereignisse vor der Einnahme II 2. 3.
Roms durch Marius. Hier ist B weit ausführlicher als A, in den zwei Szenen stark abweichend von A II 2. Bei A ist der Hergang folgender: drei Bürger erzählen, der Senat sei in Begriff, einen Diktator zu wählen, da Marius nahe sei; ein Demagoge führt agitatorische Reden gegen den reichen Scävola, den Redner Antonius; aber die Bürger sind selbst wieder uneins und mit eigner Schuld belastet. Nach drei Seiten hin werden Schlaglichter auf das verwesende Rom geworfen. Oktavius naht, abergläubisch auf seine Chaldäer und Augurn bauend, während die Soldaten schon verräterisch tuscheln. Der Senat und die Vestalinnen erscheinen, und indem der sterbende Octavius auf die Bühne taumelt, wird der Wunsch laut, Frieden zu suchen. Charakteristisch ist, daß wir alles aus dem Munde des Volkes erfahren, und die wankelmütige, begehrliche, unselbständige Plebs wird kurz gezeichnet.

Diese Skizze ist in B 3 noch zu erkennen, B 2 ist neu hinzugefügt: eine römische Senatsitzung im Tempel der Bellona — die Volkstribunen sprechen in Prosa, die Optimaten in Jamben. Octavius und Merula sind Consuln. Antonius, der in A erwähnte „süße Redner“ trägt vor, die Volkstribunen widersprechen. Die Optimaten zeigen sich zunächst in ihrer Torheit, erscheinen in satirischer Beleuchtung als bigott und borniert: Octavius verläßt sich auf seine Augurn, nicht einmal die Kunde, daß Marius mit den Samniten gesiegt habe, läßt die Etikettestolzen die Formverletzung des Metellus übersehn. Die Niederlage läßt die Volksempörung aufflammen: die Masse strömt in den Saal, will nicht wegen der Aristokraten hungern, verlangt Übergabe an ihren Liebling Marius, während Flavius auch den Sulla in die Handlung hineinzieht, indem er ihn des Hochverrats be-

schuldigt. Da erheben sich die Herrscher Roms noch einmal in alter Größe, das veto wider die Dictatoren verhallt: die beiden Consuln sollen darauf achten, daß die Republik nicht irgend Nachteil erfahre.

Und nun reißt das feige Volk aus, und wehe den Tribunen! Grabbe läßt das Volk wie den Adel einmal in seiner Stärke, dann in satirischer Beleuchtung erscheinen. Lutatius Catulus erhebt sich in großartiger Weise über den Parteien und brandmarkt das kraftlose Volk ebenso gut, wie den geldgierigen Adel. Und während nun die Parteigenossen über den Ankläger herfallen, sucht Octavius zu vermitteln und zieht hinaus in die Verteidigungsschlacht. Die Szene ist meisterhaft komponiert, an A erinnern nur der süße Redner Antonius, die Augurn und die Diktatur. Die 3. Szene zeichnet brillant die entfesselte Masse, die Tribunen verfolgend: Saturninus, der innerlich den Plebs anspeien möchte — er erinnert an Shakespeares Coriolan und an Kestners Sulpicius —, entkommt und wird erst später ein Opfer Sullas, während der tief unter ihm stehende feige Flavius seinen Tod findet, als Crassus die prahlhansige Menge mit Leichtigkeit vertreibt. Ancharius verkündet schreckensbleich die Niederlage des Octavius, während Antonius berichtet, daß die letzten Reste des Senats sich auf das Kapitol flüchten. Octavius naht sterbend und mit ihm geht der alte Crassus unter, eine echte Römergestalt in leuchtendem Gegensatz zu dem feigen Ancharius und dem vorsichtigen Antonius. Die Bestialität der Massen findet ein Opfer in Scävola, der seine Muränen mit Sklaven fütterte (Scävola wird auch in A erwähnt). Hier ist die Reminiszenz an die Ermordung Cinnas in Shakespeares Julius Cäsar mit Händen zu greifen, wie außerdem Coriolan II 2, III 1 zu vergleichen sind. — Die 1. und 2. Szene empfahl Grabbe als Proben für die Journale.

Hierzu berichtet Plt. (Mar. 47). „Als Octavius aufgefordert war, die Sklaven freizumachen, sagte er: ich mag nicht Sklaven die Rechte mitteilen, die ich, um die Gesetze aufrecht

zu erhalten, dem Marius versage“, Worte, die etwa in der Rede des alten Crassus bei Grabbe wiederklingen. Die Soldaten wollten den Octavius nicht, sondern den Metellus. Aber bei Grabbe ist Metellus besiegt. Octavius wurde noch vor dem Einzug des Marius von den vorangeschickten Soldaten von der Rednerbühne herabgerissen und ermordet. Das stimmt besser zu A als zu B. A betont den Aberglauben des Octavius — Mommsen nennt ihn ehrenwert, aber kurzsichtig — drastischer und plumper als B, wo neben Plt. wohl noch andre Quellen in Betracht kommen. (Bei Octavius’ Tod sagt in A ein Bürger: „Da sinkt sie unter, die letzte Hoffnung unsres Reichs, blutig Von Haupt zu Fuße, wie ein roter Stern“, in B Antonius: „gehüllt in seines Blutes rotem Purpurglanz, der Abendstern der Republik“.) Der Senator in A heißt in B Ancharius, wie überhaupt hier nur Namen angegeben sind, die aus Plt. oder aus Appian stammen. Übrigens scheint Grabbe die Ereignisse an dem blutigen Octaviustag, an dem Cinnas Forderungen erfüllt wurden, mit einem spätern Ereignis zu verbinden.

B 4 entspricht A 3. Zugrunde liegt Plt. 43: „Cinna als Konsul empfing die Abgesandten auf einem Stuhl sitzend, und erteilte ihnen eine freundliche Antwort. Marius, der neben dem Stuhl stand, sagte zwar nichts, aber seine finstern Mienen und hämischen Blicke verrieten deutlich genug, daß er die Stadt sogleich mit Blut überschwemmen werde.“ II 4.

B folgt weniger getreu dem Plt., und die in A ganz kurz angedeutete Haltung vor der Gesandschaft wird weit ausführlicher dargestellt, indem Marius mit dem bekannten „zerrissenen Herzen“ zurückblickt und überlegt, ob es nicht besser ist, friedlich seinen Kohl zu bauen, anstatt die Verfolgungen des Ruhmes auf sich zu nehmen, und indem Sertorius noch einmal scharf seine Stellung kennzeichnet. Es folgt die Gesandtschaft, die nach Cinnas Antwort abzieht. In B ist Cinna weniger lakonisch, und ein humoristischer Einfall ist eingestreut. Die Situation ist ähnlich, wie im Coriolan. In A sagt

der Senator: „So erweiche dich denn auch, o Marius, starr nicht mit deinem Antlitze wie weißgeglühtes Eisen auf uns ein“ (die Wendung wiederholt sich im Hannibal), worauf statt einer Antwort des Marius nur die Marianer in Aufregung geraten; auch in B führt nur der junge Marius das Wort und damit schließt die Ausführung in B, überhaupt der 2. Akt. Marius brach geschichtlich zuletzt in die Worte aus: er sei ein Verbannter und die Gesetze müßten erst geändert werden, ehe er in die Stadt einziehen könne. Diese Worte spricht er in A nach, in B vor dem Einzug Cinnas. Historisch ist es auch, daß Marius vor der Erfüllung seiner Bitte mit seiner
II 5. Leibwache, den Bardiäern, einzog. — B 5 zeigt uns im Entwurf die Haltung des Ancharius, des Saturninus, des Sertorius vor dem Anrücken der Marianer. Diese Szene ist in A ausgeführt: Sertorius und Cinna ziehen siegreich ein, zur Enttäuschung des Führers des Pöbels ohne Blutvergießen, indessen verkünden fliehende Bürger die Greueltaten der Marianer. Marius gibt das Signal zum Morden, indem er mit den Worten: „Fliegt auseinander Krähen,“ seine Lanze unter die Senatoren wirft. Über dieses Morden berichtet auch Plt.: Ancharius, ein gewesener Prätor, der dem Marius aufwartete, von ihm aber keines Grußes gewürdigt wurde, wurde niedergehauen. Man vergleiche die Szene bei Grabbe: Ancharius: „Sei gegrüßt, mein Marius“ — die Soldaten: „der Feldherr würdigt ihn keiner Antwort. Haut ihn nieder.“ — Plt. erzählt von der wunderbaren Rettung des Cornutus. Catulus erstickte sich in seinem Zimmer, Annius hieb mit eigner Hand dem Antonius den Kopf ab und Marius, der beim Abendessen saß, klatschte vor Freude in die Hände. Catulus wird in A erwähnt, ebenso Merula (vgl. Appian 74), dessen Tod in B eindrucksvoll ausgeführt werden sollte. Vor dem abgeschlagenen Kopfe des Antonius spricht Marius:

Haha, nun ist die Natterzunge lahm,
Die giftig zischend meinen Kopf
Verschimmelt nannte! Pflanz den ihrigen

Jetzt hoch im Forum auf, und laßt ihn stumm
Verkünden, wer ich bin? — Wenn mir
Der Donner der einsinkenden Gebäude
Nicht so gewaltig an die Ohren schlüge —
Ich wüßte nicht, ob alles dies nicht bloß
Ein wüster Traum sey, wie ich sie so häufig
Auf meiner Flucht gehabt! (geht in eine Straße).

Es heißt dann weiter. — Verschiedene Bürger treten auf.
Erster: Mit Wölfen muß Man heulen.
Zweiter: Laßt uns also auch totschlagen.
Dritter: Man hat's ja frei!
Zweiter: Seht meinen Oheim!
Ein kurzer Stoß verschafft mir seine Güter.
Der Oheim: Errett' mich, Neffe! Meine Sklaven folgen
Befreit und rachedurstig meinen Fersen!
Der Neffe: Du dummer, niederträchtiger Verräter (Er erwürgt ihn).

Germanische Sklaven (kommen und schwingen statt der Waffen ihre zerrissenen Ketten): Ho Freiheit, Freiheit, Tod und Rache für Die Cimbern- und Teutonenschlacht.

Sucht Römer! sucht bis in den Leib der Mutter! (Sie greifen die Bürger und strecken sie zu Boden) — Mehr Römer! mehr!

(Ein Haufen Marianer überfällt sie): Hier habt ihr welche! (Die Sklaven werden in die Flucht gejagt.)

Solche Greuelszenen, die an den Gothland erinnern, hat der Dichter, vielleicht unter Tiecks Einfluß, bei der Umarbeitung unterdrückt. — Plt. berichtet, daß Marius die Angst bekam, als er von dem Herannahen Sullas hörte. Dieser Gedanke liegt A 5 zugrunde, wo Cinna und Marius wie Götter verehrt werden und wo Sertorius Einspruch gegen das Morden erhebt. Besonders effektvoll sollte der Moment ausgestaltet werden, in dem Marius den Namen Sulla ausspricht, der wie ein Echo von der Menge wiederholt wird — eine

Parallele zu dem Eindruck, den der Name Marius am Schluß des 1. Aktes auf Sulla macht.

II 6. B 7 ist in A 6 ausgeführt. Daß Sullas Gattin Marius verachtet, ist in B hinzugefügt. Es ist eine erfundene Episode, die an die Frauen Shakespeares erinnert und stark beeinflußt erscheint von der Szene zwischen Cornelia und ihrer Amme am Schluß des 1. Aktes des Kestnerschen Dramas. Unhistorisch ist es natürlich auch, wenn das Ende des Marius und die Ankunft Sullas so eng aneinandergerückt werden. Aber wenn der Dichter hier nicht änderte, war doch das Drama unmöglich.

Im allgemeinen folgt der 2. Akt Plt. A beschränkt sich auf die nackten Tatsachen, enthält aber doch auch einzelnes in B Unausgeführte. B steigert, motiviert sorgfältiger, schmückt aus. Den Höhepunkt des Stückes und der Grabbeschen Kunst bildet die Schilderung einer kritischen Stunde in Rom. Welch ein Auf- und Abwogen in der Senatsszene, wie sich noch einmal an antiker Größe die Welle des Pöbels bricht, diese wankelmütige, feige und doch wieder nicht ungefährliche, bald mitleidige, bald brutal blutgierige in Extremen schwankende Menge. Die herrlichsten Römer gehen zugrunde, nur die Halben und Schlauen bleiben übrig. Diese grauenhafte Komik im Schrecken, diese humoristischen Schlaglichter! Die Kontraste sind scharf herausgearbeitet, es ist Kunst und Kraft in diesen Szenen mit dem kühnen Realismus, der grausamen Energie, dem satirischen Humor. Sulla war im 2. Akte nur ein Name, auch im 3. Akt gehört ihm nur eine Szene, die aber entsprechend der Bedeutung, die er in der zweiten Fassung haben sollte, bedeutend vertieft ist. Auch hier hat B keine einzige Szene zu Ende geführt. Um so wertvoller wird A trotz des skizzenhaften Charakters. A 3 sollte in B geteilt werden, die
III 1. Unterstreichungen fehlen in A. Die 1. Szene zeigt uns Sulla bei Fidentia, B folgt A im Aufbau, doch wird eine Charakteristik von Pompejus und Sulla (nach A erweitert) eingefügt. A ist in der Form roher als B, wo zweimal ein un-

vollkommner Vers richtig gefüllt wird und wo der Blutbefehl an Catilina ausgefallen ist. In A sagt Sulla, während er die Augen rollt:

Elende Ameisen, die ringsum wimmeln!
Und auch nicht einmal, sondern Menschen!
Kein Vieh treibt seine Schmach soweit,
Daß es den Metzger, der es schlachtet,
Wie seinen Gott anbetet, und ihm zu
Gefallen, unter sich zu morden anfängt —
Das kann nur einer, der Vernunft hat!

Die Szene zwischen Sulla und dem Weibe — ein Einfall von echt Grabbeschem Grausamkeitsinstinkt — endet in A:

Sulla: Hahaha (mehreren Soldaten fallen die Schwerter auf die Erde). Was Ergreift euch? Hauptleute: Wir sind's nicht gewohnt, Dich so zu sehn — — Sulla: Ich könnte Rom totlachen!

Redende Personen sind in beiden Fassungen nur Sulla, Metella und das Weib. Die Quelle bildet hauptsächlich Plt. Sulla 6 22, 45 wird die Tötung Licins erwähnt. Sulla nannte sich schon im jugurthinischen Krieg felix. Man vergleiche Plutarchs Charakteristik: Sulla schwankte zwischen Härte und Mitleid, von Natur zornig und rachsüchtig, mäßigte er seine Hitze aus Überlegung und um seines Vorteils willen. Schuldige und Schuldlose ließ er untergehn (Plt. 9). Sullas Erhabenheit über die Leidenschaften — durch die romantische Ironie modernisiert — ist bei Grabbe überhaupt das Zeichen des Übermenschen (vgl. „Don Juan und Faust" II 1), sein Verhältnis zu Metella entspricht dem der Hohenstaufen zu ihren Gattinnen. Metella, Sullas 5. Frau, deren moralischer Ruf kein guter war, hatte großen Einfluß auf ihren Mann, der z. B. die Athener hart strafte, weil sie sie verspottet hatten. Sie kam bereits nach der Schlacht von Orchomenos flüchtig in Sullas Lager. — Die Szene mit dem Weibe ist vielleicht einer andern Szene nachgebildet, in der Sulla auch seinen grausam lakonischen Witz zeigt. Er fragt: (Plt. 26)

„Lebt denn noch einer von den Achäern?“ Die Fischer verstummten vor Schrecken, Sulla aber lächelte sie freundlich an.“ — Auch die „sonderbaren weißen Flecken“ erwähnt Plt. 22, der sie allerdings nicht so auslegt, wie Grabbe. „Die Gesichtsfarbe gab ihm ein besonders furchtbares Aussehn, sein ganzes Gesicht war mit roten Pusteln wie besät und dazwischen ein weißer Schorf eingestreut. Von dieser Farbe soll er den Zunamen bekommen haben, und ein Spötter spielt darauf in den Versen an: Sulla sieht der Maulbeer ähnlich, der mit Mehl bestreut ist. — Weshalb Grabbe Sulla von Tarent gleich nach Fidentia führt, ist nicht abzusehn, nach Plt. 27 bis 30 siegte Sulla in Campanien, Lucullus bei Fidentia.

III 2. Plt. 45 erzählt von den schlaflosen Nächten, den furchtbaren Träumen, der Völlerei des Marius, der unter solchen Aufregungen starb. Nach Posidonius ahmte Marius zuletzt wie ein Wahnsinniger unter lautem Geschrei und Juchzen allerlei Stellungen aus seinen Schlachten nach. (Die Sonnenhitze als Verbündeter der Cimbernschlacht wird nach Plt. 26 erwähnt.) A 2 charakterisiert sich Marius selbst nach einer Auseinandersetzung mit Cinna, B läßt — besser — Cinna und Sertorius auftreten in einem langen Monolog, der nach einem Zwiegespräch mit einem Sklaven fortgesetzt wird. B läßt nach diesem Dialog ein Gelage folgen, an dem auch Saturninus und der junge Marius teilnahmen. — Die Schlacht bei Canusium, in welcher der junge Marius von Sulla besiegt wurde, (Appian 84) fand natürlich nach dem Tode des Marius und Cinnas statt. (Der Monolog zeigt die eigentümliche metrische Änderung, daß Grabbe den ersten Fuß eines Verses in den vorhergehenden übernimmt, obwohl dadurch einmal ein 6-Füßler entsteht. Aus „Himmel“ wird „Äther“, aus „hindern“ „Stirn bieten“.) Der Monolog hat übrigens Ähnlichkeit mit dem Solimans in Körners Zriny: beide wären glücklich, wenn sie nicht einen gewaltigen Nebenbuhler hätten (Körner wird im „Napoleon“ gelobt). Diese halblaute zischende Tonart erinnert an Gothlands Selbstbekenntnisse, die „Läuse“ sind hier

„Grillen". Der Sklave ruft in B: ich bin verloren, in A: „er ist toll" — woran sich folgender mit einem rohen Bild anhebender und mit einer echt Grabbeschen Wendung ausklingender Monolog des Marius anschließt:

Du lügst! das Römerreich ist toll!
Es hat den Erdkreis angesteckt,
Der hat die Menschheit inficiert,
Die Menschheit mich, und ich den Sulla,
Und Sulla — Was beginn ich? Geh'
Ich ihm entgegen, so werd' ich geschlagen,
Und stürze ich mich in mein Schwert, so heißt's,
Ich hätte es aus Furcht vor ihm getan!
Ich wollt', daß ich bald stürbe, daß
Ein Blitzstrahl oder so etwas mich träfe! (ab).

Diesem innern Erlahmen entspricht das äußere Verderben, das nicht nur von Sulla allein kommt. „Nichts konnte der Rachsucht und Mordgier der Bardiäer widerstehn, bis endlich Cinna und Sertorius zusammentraten, sie des Nachts in ihrem Lager überfielen und alle zusammen niederhauen ließen" (Plt. 44, Sertorius 51). B wollte zunächst wieder eine Milieuszene geben: Lebensweise und Denkungsart der Marianer sollte rasch und scharf individualisiert werden, wobei aber eine allzugünstige Charakteristik den Entschluß des Sertorius nicht begreiflich machen würde. Diese Schlußszene von A sei ganz mitgeteilt, da B nur einen Prosaentwurf enthält. III 3.4.

Bei dem Lager der Marianer. Später Abend. (Sertorius mit seinen Kriegern im Marsche).

Sertorius:

Hier vor Roms Thoren haltet, und bedenkt
Noch einmal meine Rede!
— Ich mag der Henkersknecht des Marius
Nicht länger seyn, und wie ich hoffe, mögt
Ihr's auch nicht bleiben. Drum
Bin ich entschlossen, nach Hispanien

Zu zieh'n, es mit Gewalt zu unterjochen,
'ne neue bessre Republik zu gründen,
Und dort zu harren, bis es Zeit ist, nach
Italien mächtig heimzukehren, und
Den Sulla oder Marius aus Rom
Zu jagen. Aemter, Ehren, reicher Lohn
Und Siege winken euch — sprecht frei und dreist
Ob ihr mir folgen wollt.

Die Krieger:
Auf, auf, und hin
'ne bessre Republik!

Sertorius:
So kommt! — Und um
Dem Marius die Trennung schmerzlicher
Zu machen, laßt uns im Vorbeigehn die
Achttausend Wütriche in ihren Zelten,
Die Marianer niederhauen!

Die Krieger:
Brav,
Sertorius, bravo.

Sertorius:
St, der Cinna! (Cinna mit mehreren Liktoren).

Cinna:
Was gibt es? — Wie? — Sertorius? — Was habt Ihr vor?

Sertorius:
Consul, du bist ja auch
Des ewgen Mordens überdrüssig.

Cinna:
Wenn ich nur 'nen Endzweck dabei sähe,
Es nützt ja nichts. Wir stehen fest genug,
Das Blut kann nur den Boden schlüpfrig machen,
Der Marius ist blind.

Sertorius:
Er thut's aus Eitelkeit.

Cinna:

Aus Eitelkeit? —

Sertorius:

I freilich,
Er ahnt es, daß man ihn nicht mehr bewundert,
So soll man ihn doch fürchten.

Cinna:

Halb und halb
Ist etwas wahres dran.

Sertorius:

Was meinst Du, wär's
Nicht klüglich, ihm die Fittiche zu pflücken?

Cinna (auf das Lager der Marianer deutend): Hm, hm.
Die Federn werden schreien (Er zieht den Sertorius auf die Seite). Mach'
Nur zu, 's ist mir so vorteilhaft wie Dir,
Wenn Marius geschwächt wird, aber was
Du vorhast, weiß ich nicht. — Nur zu!

Sertorius (zu seinen Soldaten):

Nur zu!

Alle:

Nur zu! (Sie überfallen das Lager, furchtbares Geschrei und Gemetzel, kurze bald abgebrochene Hörnerklänge, tiefe Stille).

Sertorius (mit seinen Leuten zurückkommend):

Jetzt nach Hispanien. Der Adler ist gerupft. (Indem Marius aus der Thore stürzt): Dort flattert er schon her! (Mit seinen Truppen fort).

Marius:

Was ist geschehen? Wo sind meine Jungen?

Mehrere Stimmen (matt):

Die Hand — die Hand — zum Abschied.

Feldherr Marius (erblickt die Erschlagenen):

Jammer Und Greuel! meine Kinder! Die Genossen Von
Aquä Sextiä.

Eine ersterbende Stimme:

Feldherr, das Ist nun gewesen.
(Cinna kommt.)

Marius:

Cinna, Cinna, wer Erschlug mir meine Treuen.

Cinna:

Sicher der Sertorius.

Marius (wild):

Verfolgt, verfolgt, durchbohret ihn.

Cinna:

Zu spät.
Er ist schon auf dem Wege nach
Hispanien, und Sulla's halber dürfen
Wir unser Heer nicht mindern.
's ist kläglich.

Marius:

Wie 'ne Eiche, die im Sturm,
Der sie entlaubt hat, unmutvoll
Zu rauschen sucht, und es nicht kann, weil rings
Am Boden ihre Blätter liegen, sinke
Ich unter meine Marianer!

Charakteristisch ist wieder die Grausamkeit, maskiert durch den Witz, wie sie dem edlen Charakter des Sertorius kaum ansteht. Die Darstellung bleibt im ausgeführten Bilde des Adlerfittichs. Auch in B wird der wankende Cinna durch Sertorius beherrscht — die Niedermetzlungsszene, das Sterben, sollte noch ausführlicher geschildert werden — der Schluß ist in B ganz anders, insofern als Marius nicht niedergedrückt sein Verderben sieht, sondern in Rachezorn noch einmal aufflammt zu letzter Siegeshoffnung. So kann Marius denn noch ein glänzendes Ende in pomphafter Theatralik finden, wenn er, im Begriff gegen Sulla zu ziehn, inmitten seiner Soldaten stirbt, während die Sonne wie ein Purpuradler die Welt mit glühendem Fittich umschimmert (B IV 1). — A 3 und B 3

entsprechen einander. B 3 erweitert in der 1. Szene, fügt der 2. Anfang und Ende hinzu, die 3. Szene ist eine Einlage, die 4. motiviert sorgfältiger. Hervorzuheben waren in A 1 ein Monolog Sullas, in A 2 ein Monolog des Marius und die Schlußszene.

B bringt nun noch 2 Akte, entsprechend Plt. Sulla 27ff.; es B. IV. sind nur Prosaskizzen, und nur gelegentlich sind einige Verse von prägnanter Eigentümlichkeit und Bildlichkeit eingestreut. Solche Einfälle bewahrte sich Grabbe liebevoll auf und brachte sie eventuell noch später z. B. im Hannibal unter. Hier wuchsen die Schwierigkeiten, mit den historischen Tatsachen fertig zu werden: Es ist also kein Zufall, wenn Grabbes erstes Fragment abbricht. — Die Schlacht bei Präneste kombiniert bei Grabbe verschiedene Ereignisse: Sullas Sieg über den jungen Marius bei Sacriportus, seine Einschließung in Präneste und seinen — in Wirklichkeit bedeutend spätern — Selbstmord (Plt. 32). Die Handlung war als hinter der Szene sich abspielend gedacht und sollte hauptsächlich in Gesprächen, in Dialogen, z. B. zwischen Pompejus und Catilina, in Monologen Sullas reflektieren. Die Äußerungen Sullas beruhn zum Teil auf Plt. 34, doch treten jetzt auch andre Quellen mehr hervor z. B. Appian, Valerius Maximus, Vertot. Marius und Sulla wirken im ganzen Stück nur durch die Zauberkraft ihres Namens aufeinander ein, daher wird der Samnitenfürst Telesinus eingeführt, der als über halbwilde Bergbewohner herrschender Indianerhäuptling charakterisiert wird, scheinbar den Marianern treu, in Wahrheit aber hinterhältig auf den Tod aller Römer bedacht (also als Nachfolger des Marius ungeeignet), gleichsam eine Vorstudie für Hannibal oder Hermann. Die 4. Szene sollte ihn in Verhandlung mit den Marianern, die 5. im Kampf gegen Sulla zeigen. Wieder ging eine Unterredung voraus — wohl aus bühnentechnischen Gründen — (vgl. Sulla und Mithridates-Scipio und Hannibal). Sulla bleibt Sieger, nachdem er Apoll angerufen

(Plt. 29), in der Geschichte ist es Crassus), Telesinus geht unter.

B. v. Im 4. Akt hat Sulla nacheinander Mithridates und nachdem in seiner Abwesenheit der in Erinnerungen lebende Marius durch innere Parteikämpfe und seine persönliche innerliche Wut, die ihm wieder die eigenen Anhänger abwendet, verzehrt ist, die Marianer und den Telesinus besiegt. Es bleibt für den 5. Akt nur noch der Triumph Sullas übrig, der weit über seine Genossen aufragt. V 1 ist eine Parallele zu II 4: Sulla vor Rom, wie Marius vor Rom. Wieder zittern Senat und Volk, es leitet ihn nicht die wilde Blutgier, der persönliche Rachedurst des Marius, er motiviert die Proskriptionen kaltblütig schneidend mit einem Geschichtchen: vom Ackersmann und vom Ungeziefer (Appian 101 — Plt. 31). Plt. nennt Sulla sich Diktator, bei Grabbe „Herr der Welt". Nachdem er das Höchste in langsamem Aufstieg erreicht hat, legt er sofort die Herrschaft wieder nieder. Dieser verblüffende Abschluß hat Grabbe sehr angezogen: entsprach es doch seiner eigenen Wesenheit, blitzschnell alle Abgründe zu durchmessen und aus der Höhe unvermittelt in die Tiefe hinabzustürzen. Mit diesem Geniestreich, diesem Musterbeispiel von Ironie und Blasiertheit wollte Grabbe abschließen und das Ende: Sulla heiratete nach Metellas Tod die Valeria und starb wahrscheinlich an einem gräßlichen Darmkrebs — lag außerhalb des Stückes. Der Humor der Sache ist, daß das ganze weltgeschichtliche Ringen mit einem echten Bluff endet, das Ergebnis ist ein Nichts. — Grabbes Sulla ist ein Vorläufer seines Don Juan. Er hat sich viel gründlicher mit den Quellen befaßt und besaß auch einen schärfern historischen Blick als Kestner. Seine Charakteristik wird bestätigt durch die Mommsens: Sulla war eine einzige Erscheinung, ein Zug von Ironie ist ihm eigentümlich. Mommsen nennt ihn einen Don Juan der Politik ohne planmäßigen Ehrgeiz, keck und verschmitzt, einen verwegenen Spieler, ohne Illusion, mit einer halben Empfindung von der Nichtigkeit seiner Siege und seiner

Werke — rücksichtslos, cynisch, offen genußsüchtig, einen Ehebrecher und Verschwender. Oft straft er hart auch Unschuldige und läßt dann wieder vieles durchgehen. In seinem Verfassungswerk kann Sulla nicht mit Gracchus und Cäsar verglichen werden: es war ein in das brandende Meer geworfener Notbau.

Grabbe sagt, es kommt nicht auf Treue in allen historischen Einzelheiten an, sondern darauf, daß der Dichter den wahren Geist der Geschichte enträtselt. Darin kann man ihm nur beistimmen. Aber man sieht aus dem ersten Entwurf doch, daß Grabbe kaum ein Glied in der Kette der geschichtlichen Ereignisse überschlagen, während er später viel freier wählt und ordnet. Er bringt nicht nur zwei Charaktere, sondern die ganze Zeit. Zunächst muß man aus den Quellen schöpfen, um das urechte Leben zu finden. Es ist ein großer Fortschritt, wenn Grabbe uns das Milieu begreiflich macht und dadurch den Helden erklärt, wenn er uns in den Volksszenen ein Zeitalter des Übergangs, der Verwesung abbildet. Die Szenen in Rom, die Fischerszene eröffnen eine fruchtbare Tendenz, die Grabbe dann konsequent ausgebaut hat. Andererseits zeigt sich namentlich in den letzten Szenen, wie die Hinneigung zum Historisch-Epischen die dramatische Form auflöst, so daß sich eine dramatisch-epische Zwischenform von selbst ergibt. — Doch strebt Grabbe schon jetzt das „trockene, selbst im Kriege mit Carthago nach Pandekten riechende Römerleben den modernen Spectators interessant zu machen.“ In dieser Zeit ist das Volk der „elende kindische Pöbel“, während der Aristokrat Shakespeare die Menge im Coriolan mit Unrecht so zeichnet, wie Grabbe in der Shakespearomanie mit Berufung auf Niebuhr tadelt. Wie Goethe mit dem Götz aus der strikten Shakespearenachahmung sich befreite, so Grabbe mit seinem „Marius und Sulla“. — Aber weiter ist doch eine Einheit, eine Generalidee zu fordern: zwei große Gegenspieler in der Geschichte reizen ja zu dramatischer Behandlung, aber bei Marius und Sulla lag es sehr ungünstig:

der einzige Moment, in dem sie sich begegnen — den Kestner vorweggenommen hatte — liegt weitab von dem Ende, in dem sich die geschichtliche Nemesis enthüllt. Grabbe sucht das Ende des Marius hinauszuschieben und ihm in Telesinus einen Nachfolger zu geben, aber der Name allein genügt nicht und tatsächlich wirkt er auch nicht allein bestimmend, ebensowenig der Grundgedanke, daß nur Despotie die kranke glaubenslose Menschheit heilen kann. Auch lassen sich Sulla und Marius nicht ohne weiteres mit den Parteien identifizieren (Optimaten und Volk); nur das Notwendige aber erklärt, nicht das Zufällige. Daher hat Grabbe mit Recht in B die Sertoriushandlung vertieft, weil dadurch neben der immanenten Tragik mehr äußere Spannung in die Mariushandlung kommt, als durch Sulla allein. — Das Schicksal des rauhen Bauern Marius, in dem Grabbes eigener Parvenustolz zum Vorschein kommt, der sich trotz dunklen Ursprungs heraufgearbeitet hat, und des blasierten Aristokraten Sulla erscheint entgegengesetzt und hat doch auch wieder Verwandtes. Marius beginnt im tiefstem Unglück auf den Trümmern Carthagos. Dann geht es aufwärts, weil Sulla fort ist. Wir finden ihn unter seinen alten Käuzen, dann vor dem winselnden Rom in Rachewollust schwelgend; der Name Sullas II 6, seine Wiederkehr bringt die Wendung. Marius erkennt seine Unterlegenheit — der Glanz des unrühmlich vergehenden Alten wird überstrahlt von dem jungen Rivalen, er berauscht sich in Erinnerungen, in Wein und Blut, doch läßt ihm der Dichter noch ein höchst glanzvolles Ende vor der Enttäuschung. Marius lebt in der Erinnerung, in der Vergangenheit, Sulla in der Zukunft. Ihn begleitet der Gedanke an Marius ins Feld, und Cinnas Verrat und der Name des Marius, der ihm persönlich widerlich und dumm erscheint — wie Coriolan den „stinkenden Pöbel“ verachtet — bestimmen ihn doch auch beim Frieden mit Mithridates. Im 2. Akt unterliegen die Sullaner und Sulla selbst wird des Hochverrats angeklagt, aber Sullas Name erschreckt Marius, und sein Weib er-

zeigt sich seiner würdig. Der 3. Akt zeigt den vorrückenden Sulla und den weichenden Marius. Hier schließt die erste Fassung, weil Grabbe sich noch nicht schlüssig war, wie er das Ende des Marius gestalten sollte. Er entschied sich für einen echten Soldatentod des Marius und führte dann Sulla zum Triumph, um hinter die ganze Tragikomödie ein Fragezeichen zu setzen. Marius und Sulla gegenüberzustellen, konnte den Dramatiker locken. Wie man des Themas anders Herr werden wollte, als es Kestner tat, der Sulla als Hauptthelden Marius überordnete, oder wie Grabbe es versuchte, ist nicht abzusehn. Hat Grabbe den Stoff in vieler Hinsicht gemeistert, so sprechen doch außer äußeren auch innere Gründe mit, wenn das Stück Fragment blieb. Dennoch dachte Grabbe 1828 daran, das ganze Stück zu vollenden (12. 8. 27.).

Die Jamben der ersten Fassung sind in B gemischt mit Prosa. Während das Verhältnis zwischen 5-Füßlern und 6-Füßlern, zwischen katalektischen und hyperkatalektischen Versen in A ziemlich gleich ist, überwiegen in B wie überhaupt in allen historischen Dramen Grabbes die hyperkatalektischen Verse. Das Personenverzeichnis von B fügt dem von A 12 neue Namen hinzu. Von Anfang an war die Dichtung als Tragödie in 5 Akten geplant.

IV. Kapitel

Der Auditeur

„Mein Malheur besteht einzig darin, daß ich in keiner größeren Stadt, sondern in einer Gegend geboren bin, wo man einen gebildeten Menschen für einen verschlechterten Mastochsen hält.“

Grabbe an Tieck (29. VIII. 1823).

Also war Grabbe wieder in Detmold. Ausgeträumt war der kühne Traum einer poetischen Revolution, deren Anbruch er hatte verkündigen wollen in einer Tragödie voll wilden Schmerzes und in einer übermütigen Komödie. Und während sein Gehirn erfüllt ist von ungeheuren Plänen — unvollendet waren noch „Don Juan und Faust“ und „Marius und Sulla“ — soll er sich in einer westfälischen Kleinstadt begraben, um ein nützlicher Staatsbürger zu werden. Die Enttäuschung lastete um so schwerer auf ihm, als er fühlte, daß es nicht nur ein rein zufälliges Mißgeschick war, das ihn betroffen. So mußte es immer wiederkehren. Er fühlte sich tief unglücklich: die damalige Literatur verlachte er, seinen Gottesglauben hatte er über Bord geworfen und seine moralischen Ansichten schwankten; in den eigenen Dichtungen waltet ein verneinender Geist der Verzweiflung, ein zynischer Übermut, seine Jugendkraft war vergeudet und vertan. Die Partie schien verloren, noch ehe das Spiel begonnen. „Wär' ich tot, es wär' mir lieb, lebt' ich nie, es wäre besser“. Nach solchen Anstrengungen — nichts! Das Schicksal versagte ihm die kleinste Gunst und verschloß ihm den Weg, auf dem ihm allein das Glück hätte

winken können. Noch macht er einen krampfhaften Durchbruchsversuch. Tieck soll ihm die geringste Stelle am Theater verschaffen. Tieck antwortet gar nicht.

Da übermannt Grabbe die Verzweiflung. Er lebt wüst und sucht sich zu betäuben. Der Alkohol inspiriert nicht nur, er tröstet oder vielmehr er betäubt auch. Ein wüster Schlemmer oder ein einsamer Apathischer — so tritt er uns auch wohl in seinen Werken entgegen. So mochte Grabbe, innerlich zerrissen und äußerlich nachlässig, in der Tat den Eindruck eines verpfuschten, schiffbrüchigen Studenten machen. Einsam saß er zieren. Kaum las er die Briefe, die die Berliner Genossen im Krug, nur mit einigen Gymnasiasten ging er wohl spaan ihn richteten. Endlich nach 4 Monaten überwand er sich. Er schien Tiecks Warnung vor der Muse als seiner gebornen Feindin beherzigen zu wollen. Auch lag es in seiner innersten Wesensart, den Kompromiß zu fliehen und sich für ein „Alles oder nichts“ zu entscheiden. Trotzig wollte er seinen Schmerz verbeißen und über einem arbeitsamen Amt ganz die Poesie vergessen. Die Freunde mußten Grabbe die Testimonia besorgen und er, der wohl nur im ersten Semester die juristischen Kollegs fleißiger besucht hatte, erledigte am 2. Juni 1824 die Prüfung. Man darf aber einen jungen Mann, der mit 22½ Jahren sein Examen besteht, nicht zu den verbummelten Existenzen rechnen. Er wurde zur Advokatur d. i. zur allgemeinen Staatskarriere zugelassen. Als Advokat bekam er bald zu tun und er arbeitete seine juristischen Aufgaben mit Fleiß und Sorgfalt aus. Meist lebte er für sich, in der Gesellschaft verhielt er sich stumm oder er benahm sich auffallend. Extravaganzen fielen natürlich in der kleinen Stadt ganz besonders auf, wo jeder gebildete Mensch angesehen wurde wie ein „verschlechterter Mastochse“. Weder die Leute noch der Ort paßten für den Dichter. Die Frommen waren schlecht auf ihn zu sprechen, der denn auch über den Pietisten Blomberg oder später über die Conventikel manch kräftig Wörtlein fand, wie insbesondere auch in „Don

Juan und Faust“ zu lesen. Wessenbergs moralische Aesthetik reizte seinen Widerspruch. Sein früherer Gönner, der Generalsuperintendent, wollte nichts mehr von ihm hören, nachdem er ihn in einer Posse als den Gottseibeiuns konterfeit hatte. So erregte der Dichter manches sicher berechtigte Ärgernis, aber er fand andrerseits auch wenig Verständnis. Was bot denn auch Detmold und Westfalen in jener Zeit? Westfalen galt als etwas zurück in der Kultur. Voltaire vermeinte halbe Barbaren zu treffen. Und noch zu Grabbes Zeit taucht diese Gegend fast wie ein noch unerforschtes Land auf. Gehören Namen wie „Huckebecke“ oder „Holzapfel“ noch derselben deutschen Sprache an, die man in Berlin und Leipzig spricht? fragt damals verwundert ein allzu gebildeter Korrespondent. Erst unter preußischem Regime, unter dem Oberpräsidenten Vincke, blühte die Provinz auf. „Gegenden, deren Nennung schon in früheren Zeiten den Reisenden Grauen erregten, erfreuen sich jetzt dauerhafter Chausseen, und unsre Schulen, ehemals dumpfe Hallen, sind jetzt geräumige Schulräume.“ Osnabrück, die Geburtsstadt Mösers, blühte langsam empor. Münster mit seinen 15 000 Einwohnern entwickelte einigen literarischen Verkehr. Raßmanns rheinisch - westfälischer Musenalmanach vereinigte einige literarische Namen: z. B. J.-B. Rousseau, Vogt, Braun, Lappe, Immermann u. a. Die größte literarische Kapazität, der Mäcen aller jungen Talente in Detmold, war Archivrat Clostermeier, dessen lokalgeschichtliche Werke über den Schauplatz der Hermannsschlacht oder über die Externsteine von den Detmoldern ungeheuer geschätzt wurden.

Ihn betrauert voll Gram Teutoburgs Waldgebirg,
Dem er bleibenden Ruhm, ewige Kränze gab:
Dem den Sieg des Cheruskers,
Romas Fall er gerettet.

Also besang ihn der 19 jährige Freiligrath bei seinem Tode. — Die nächsten großen Theater waren in Hannover und Braunschweig, wo Köchy und Klingemann mit Grabbe zwar

in Beziehung traten, ohne ihm aber viel nützen zu können. Pichler gab Vorstellungen in Münster und Pyrmont und er zog endlich als Direktor ein in den neuen Kunsttempel zu Detmold, der 1825 am 8. November mit Mozarts „Titus“ eröffnet wurde.

Grabbes Muse schweigt zunächst, und der Dichter scheint seinen Vorsätzen mit eigensinniger Hartnäckigkeit treu zu sein. Wir haben nur ein Gelegenheitsgedicht zu verzeichnen zum 50. Jubiläum Petris — das einzige, das wir von ihm kennen. Da schien sich ein Mittelweg zu öffnen, den der Dichter gehen konnte, um wenigstens einigermaßen inneren und äußeren Beruf zu vereinen: eine Gehülfenstelle am Archiv wurde frei und Clostermeier befürwortete Grabbes Gesuch vom 2. September 1826. Aber die Stelle erhielt ein junger Jurist, der einen höhern Protektor hatte. „Connexion ist viel, Verstand, Verbrechen, Recht sind gar nichts.“ „Lieber Verstand verlieren als die Connexion“ sagt Leporello. Für Grabbe war es ungeheuer viel, was er mit dieser unbedeutenden Stelle verscherzte. Für ihn war es ein schlechter Trost, daß er ein Commissorium erhielt und Ostern 1826 den erkrankten Auditeur Rotberg — übrigens einen Verwandten der Frau Clostermeier — vertrat, um ihn 1827 zu ersetzen. Merkwürdig ist, daß er aus persönlicher Schüchternheit sich lieber schriftlich als persönlich bei dem Regierungsrat v. Meien vorstellt. Äußerlich scheint also alles gut: mit 25 Jahren ein Commissorium, mit 26 Jahren angestellt — was will man mehr, wenn man nicht Don Juan ist? Aber Grabbe liebte die Octavio nicht.

1827 scheint eine Blütezeit möglich. Grabbe war in Amt und Würden. Er hatte eine nobel eingerichtete Wohnung und schien auch die Anerkennung der Vorgesetzten zu besitzen, die ihm 1829 eine Zulage zubilligten. Warum sollte er nicht glücklich sein? Er war es nicht; er war krank, und das tiefste Bedürfnis blieb ungesättigt, so lange er seine Beamtenpflicht tat. Und für eine doppelte Aufgabe reichte seine Kraft nicht aus. Grabbe als Beamter — das ist eine Tragikomödie für

sich. Man denke sich einen preußischen Regierungsrat und den Berliner Bohemien, der die feierliche Handlung der Eidesleistung in — Unterhosen und in lippeschem Platt inszeniert und mit Rum begießt. Ziegler hat uns diese Szene berichtet:

„Als das Lippesche Bataillon nach Luxemburg marschieren sollte, hatten sich zwei junge Juristen, seine Bekannten, zu Offizieren gemeldet und mußten beeidigt werden. Sie kamen des morgens gegen elf Uhr auf Grabbes Stube und trafen ihn am Arbeitstische in der Unterhose und einem kattunenen rotgestreiften Kamisol, ein Glas Rum, seiner Gewohnheit gemäß, neben sich. Sowie er sie eintreten sah, sprang er auf. „Sui, sui," sagte er, verbeugte sich verlegen, und indem er R. die Hand auf die Schulter legte, fuhr er fort: „Wi jui schweren?" „Emil, trink' erst einmal, daß du Kourage kriegst," fügte er hinzu und wandte sich wieder zu seinem Tische. „Dui Duiwel is lause, ek kann' er nich vör. Da, wollt ihr ein bißchen, tut's mir, es bekommt gut." Dabei machte er ein finsteres Gesicht, um zu imponieren und sie zum Trinken zu zwingen durch die Furcht, ihm zu mißfallen. „No, wenn ihr nicht wollt, da wollen wir's kurz machen. Ich muß mich aber erst wohl ein bischen anziehn. Wartet mal, nehmt's nicht übel," und damit begab er sich in seine Kammer, die neben seiner Stube gelegen war. Bald kam er wieder zurück, aber in einem sonderbaren Kostüm. Über seine weiße Unterhose hatte er nichts anderes angezogen, als ein Paar schwarzseidene Strümpfe, die ihm über die Kniee reichten und über seine rotgestreifte Nachtjacke hatte er einen schwarzen Frack angetan. Dabei hatte er um den nackten Hals eine schwarze Krawatte nachlässig umgeschnallt und an den Füßen hatte er Pantoffeln. Die drei fingen an zu lachen, als Grabbe so hereintrat, die Kriegsartikel und die Landesverordnung aufgeschlagen in der Hand, nach denen jene beeidigt werden sollten. Grabbe schnitt ein ernsthaftes Gesicht: „Der Eid ist eine feierliche Handlung, denkt an Gott. Emil, denk' an Gott." Damit stellte er sich an den Tisch, ließ die beiden vortreten

und fing nun an, die Kriegsartikel vorzulesen mit einer hohen imposanten Stimme, wie er alles las. Er blickte indessen immer über das Buch weg und bemerkte, daß R. noch eine lächerliche Miene zog. „Emil," unterbrach er sich da im Lesen, „was lachst du? Ihr müßt nach meinen Unterhosen nicht sehen oder ich will mich anders stellen." Dabei machte er sich so klein, daß jene nicht mehr zu sehen waren und fuhr wieder fort zu lesen und ernsthaft sein Haupt zu erheben. Bald aber verlor er alle Geduld. „Ach," brach er plötzlich ab, „et eis olle dum Tuig! Ihr werdet ja wohl wissen, was darin steht oder ihr könnt's selber lesen. Was soll ich auch das alles vorpredigen. Nun, nur schnell die Hand auf, Emil, schwatz' nicht mehr. Ich gelobe und schwöre — sprecht mir nach. — So, nun seid ihr fertig. Nun müßt ihr aber erst trinken, eher kommt ihr nicht weg. Der K. ist so edel, der trinkt keinen Rum. K., nun thun Sie mir den Gefallen, das einzige Mal."

Wie Grabbe sein Amt ausübte, kam es dem realistischen und satirischen Dichter in ihm zugute. Nachdem er Bauern verteidigt und sich um Weggerechtigkeiten gekümmert hat, verfaßt er Suppliken für Wilddiebe und übt die Gerichtsbarkeit von 1200 Soldaten. Die Soldaten müssen vor ihm präsentieren, denn er bekleidet den Rang eines Leutnants. Von 7½—11½ Uhr sind gewiß 20 Soldaten und Bauern bei ihm, er sitzt unter Bergen von Akten und treibt nebenbei eine ausgebreitete Lektüre. Darum braucht er sein Amt noch nicht vernachlässigt haben, wie sehr auch seine Führung allen Reglements spottet. Grabbe verhandelte mit seinen Bauern in lippeschem Platt und diese mögen mit dem originellen Kauz besser fertig geworden sein, als mit einem steifen Musterbeamten. Manche Komödie mag sich in seiner Stube abgespielt haben, und er hat sich dann in der Dichtung selbst darüber lustig gemacht z. B. in der Gerichtsszene der „Hermannsschlacht". Die Tonart seiner Umgangssprache mag

ein Mahnbrief bezeichnen: „Ich bin so enorm grob und bitte um den verfluchten Gulden.“

Trotzdem Grabbe eine angesehene bürgerliche Stelle inne hatte und trotzdem die Leute, denen die Augen wie die Pforten des Himmels bei der Sündflut aufgingen, ihn nach Erscheinen seiner Werke unendlich schätzten als großes Genie, machte er nicht den Eindruck eines glücklichen Menschen. Im Auftreten war er salopp und cynisch. Zu einem ruhigen Gespräch war er nicht zu haben: er überstürzte sich und zeigte seinen üppigen, aber ungeordneten Geist. Selbst von seinen Freunden war sein wunderliches und launenhaftes Wesen schwer zu ertragen, obwohl Grabbe der Treue und Aufopferung wohl fähig war. Eine krampfhafte Energie bezeichnet sein Wesen. Mit dem Wahlspruch „zäh und kühn“ drängt er sich vorwärts, wie ein Fisch durch den Morast. Er ist eben in erster Linie Dichter wie die Romantiker und dann erst kommt das Leben mit seinen sittlichen Forderungen. Sein Lebenswandel war ungeregelt.

Grabbes wildleidenschaftliches Naturell assimilierte sich den Dingen nicht. Das Bild des Lebens verzerrt sich von selbst vor seiner pathologischen Individualität wie in einem Hohlspiegel und unwillkürlich verschieben sich die regelmäßigen Umrisse und Formen, wie sie der normale Mensch sieht, zu karikaturischen Gebilden. Ziegler schildert seine Persönlichkeit: „Er hatte von Natur einen feinen und schwächlichen Körperbau oder es war vielmehr Kraft und Schwäche wunderbar darin gemischt, denn während er auf seinen Schultern einen Kopf trug, der eine hochgewölbte, an griechische Weltweisen erinnernde Stirn hatte, unter der ein paar rollende Augen blitzten, war doch sein Mund nicht sehr fein geschnitten, indem die Oberlippe über die untere herabhing, wich auch Mund und Kinn zuviel zurück und fielen die Schultern ab, wie bei einem Mädchen. Es schien, als ob die untern Teile des Körpers zu den hochfliegenden Gedanken des Kopfes nicht passen wollten. Aber er hielt sich doch weit nachlässiger, als

dies durch seine natürliche Körperbeschaffenheit bedingt wurde. Wenn er dahinwanderte, den Rock zurückgeschlagen und den Daumen der einen Hand in der Tasche über die Hüfte, in der andern den Regenschirm, zog er seine Schritte sehr langsam nach, hatte gewöhnlich das Haupt gesenkt und in seinem Gesichte lag etwas sehr Verdrießliches, die Oberlippe preßte die Unterlippe, teils ob er einen widerlichen Geschmack auf der Zunge hätte, teils als ob er einen Schmerz verbisse."

Die angenehmste Form von Geselligkeit waren für Grabbe die sogenannten Rum- und Gloriatees, die allerdings mit den ästhetischen Tees in den Salons nur wenig Ähnlichkeit hatten. Sie begannen um 4 Uhr mit Kaffee und endigten mit Bachanalen, in denen der Alkohol in Strömen floß.

Freiligrath schrieb beim Tode des Dichters: „Ach, es ist was entsetzlich Prosaisches um das, was Konvenienz, Etikette — oder mit einem Wort, was die Gesellschaft aus der schönen Welt und dem Leben darauf gemacht hat. Das hat auch wohl der arme Grabbe gefühlt."

Und in der Tat waren Grabbe alle gesellschaftlichen Formen unerfüllbar oder zuwider — seine Gefühle äußerten sich oft in so ungewöhnlicher naturalistischer Weise, daß mancher Besucher den sonderbarsten Eindruck mitnahm. Seine Erkenntlichkeit äußerte sich etwa darin, daß er seinem Besucher in die Backe biß; einen unwillkommenen Besucher komplimentierte er durch maliziöse Reden zur Tür hinaus.

Barocke Szenen gab es auch, als er vor einer geladenen Gesellschaft seinen „Barbarossa" vorlas. Ziegler erzählt: Schon nach Lesung einiger Zeilen goß er sich Rum in den Kaffee, und zwar in solcher Quantität, daß ein älterer Bekannter ihn warnte. Hierüber entspann sich der erste Zwischendialog. Dann las er wieder einige Verse und fand es so schrecklich heiß, daß er um die Erlaubnis bat, den Rock ausziehen zu dürfen und dann in Hemdärmeln weiter las. Nach einer Weile ging er fort und holte ein großes

corpus juris aus der Kammer. „Dem will ich den gehörigen Platz anweisen," sagte er, indem er sich darauf setzte. Mitten in der Vorlesung fragte er zuweilen: „O, es ist wohl tolles Zeug! Nein, sagen Sie, langweilt's Sie auch?" Dann setzte er seine Mütze auf. „Es ist nur des Lichtes wegen!" rief er den Gästen zu. Als er fertig war und alle ihm dankten und die einzelnen Schönheiten der Dichtung rühmten, versetzte er lachend: „Es ist mir lieb, wenn's Ihnen gefallen hat! Übrigens den maliziösen Zweck habe ich doch erreicht, ich habe beim Vorlesen die Fehler korrigiert, welche der Abschreiber gemacht hatte." — Ein kindisches Vergnügen macht es ihm, die Katze mit Tinte befleckt über die weiße Wäsche seiner Mutter laufen zu lassen. Er kann einem gewissen Grausamkeitskitzel nicht widerstehn, andre zu mystifizieren und zu reizen. - Bei dieser Unruhe ist doch seine Seele tot. Der Neurastheniker sucht immer wieder das innere Leid durch verstandesmäßige Reflexion zu beruhigen; Grabbe gießt nicht nur das Scheidewasser des Verstandes auf sein Gefühl, auch Rheinwein soll ihm neues Lebensblut schaffen. „Denn der Wein gibt uns alles, was uns fehlt". Er nennt sich die unruhigste, unseligste Natur und gibt gern zu, daß er ein armseliges Menschenkind sei. In einer geradezu fieberhaften Produktion scheint er etwas zu vergessen, sich selbst entfliehn zu wollen. Dabei ist er bereits in die ewige Scylla und Charybdis geraten, aus der er niemals herauskommen sollte: der Trunk ist ihm Balsam für der Seele Schmerz und zugleich das nötige Stimulans zur Arbeit. Er nimmt zu allen Tageszeiten Spirituosen zu sich, und selbst während der Amtstätigkeit hat er ein Glas Bier neben sich stehn. Der Rausch versetzt ihn in Fauststimmung und er fühlt in sich die Kraft zu jedem Talent, zu jedem Vermögen. Dann aber denkt er katzenjämmerlich-materialistisch: die Menschen sind Maschinen und Heirat ist ein Spekulationsobjekt — wie Don Juan. Immermann hat den Dichter 1831 besucht und seine Eindrücke im Reisejournal mitgeteilt. Er war erstaunt

ein schwächliches Männchen zu sehn, das erst einsilbig und blöd erschien, bis ihm der Alkohol die Zunge löste und seinen barocken ungeregelten Geist frei machte. Dennoch fühlte Immermann sich angezogen durch eine Natur, die ganz anders war und ihr eigenes ungekünsteltes Leben führte.

Nicht nur die politischen Parteikämpfe, auch das literarische Cliquenwesen verdirbt den Charakter. Grabbe nennt sich selbst ein „Tigerlein, das erst lauert, ehe es krallt“. Er liebt die Kritik aus Freude am Zerreißen, aber es graut ihn doch vor den Folgen und er läßt sich belehren. — Er ging darauf aus, im literarischen Leben eine dominierende Rolle zu spielen. Seitdem Ende 1829 das neue Theater eröffnet war, suchte Grabbe Fühlung mit den Schauspielern, besonders befreundete er sich mit Brunhofer und mit Albert Lortzing, der 1826 nach Detmold kam. Durch Lortzing kam Grabbe wohl dazu, Musik zu lernen und er spielte zum Entsetzen seiner Umgebung stundenlang auf der Orgel. Mit dem, was er in Berlin erlebt hat, sucht er renommistisch zu prunken. Jedenfalls ärgern sich die Schauspieler über seine beißenden Kritiken und sie üben Nemesis, indem sie Grabbe in der Karikatur des Dichters Schulberg auf die Bühne bringen. Nach diesem Skandal scheint es zu einer gegenseitigen Aussöhnung gekommen zu sein, die bei Rheinwein und Burgunder gefeiert wurde. Hatte Grabbe sich in der Abendzeitung in der maliziösesten Weise ausgesprochen, so lautet die Kritik über eine „Don Juan und Faust“-Aufführung in der „Iris“ ganz anders. Er hatte Lortzing vorher tief empört, indem er sein Organ schwach, seine Gebärden bedeutungslos genannt hatte, jetzt aber wird seine Gewandtheit und sein Geist hoch gerühmt. Hier zeigt sich Grabbes Übermenschentum von der bedenklichsten Seite.

Seit 1827 begann Grabbe seine eigenen Werke herauszugeben. Kettembeil war mit ihm in Briefwechsel getreten — ein Briefwechsel, der für die Erkenntnis von Grabbes Wesen wichtiger ist, als die Erzählung der Biographen. Alles liegt

darin: die Gottverlassenheitstimmung des Gothland, die Gefühle des Desperados, der sich das Glück erzwingen will, sei es auch auf hochstaplerisch krummen Intrigantenwegen; sodann entfaltet sich das fremdartige Schauspiel dieses barocken Geistes, der überaus reich und lebendig an Einfällen ist, aber auch mit den verrücktesten Kombinationen, den abenteuerlichsten Ideenassoziationen das Absurdeste und Geschmackloseste ausspielt. Seine Verhandlungen mit seinem Verleger sind merkwürdig genug. Seinen Werken steht Grabbe ganz kalt gegenüber. Sie sind ihm fremd, ja widerlich: er nennt sie Pasteten oder Tiere; mag man daran streichen, was man will. Man darf daraus aber keinen Rückschluß auf die Zeit des Schaffens selbst tun. Hier zeugen die Werke wider den Dichter selbst. Dem Neurastheniker schwinden die Dinge und zwar gerade die erfreulichsten schnell aus dem Gedächtnis. Für das Unmoralische steht er ein. Er macht die marktschreierischste Reklame — mehr aus Verachtung und Hohn auf die, die nicht alle werden, als weil er selbst daran glaubt. Seine Vorreden sind für das Publikum berechnet und mit mephistophelischer Verschmitztheit legt er sich die Berichte an die Redakteure zurecht. Das Mystifizieren und Versteckenspielen ist ihm Selbstzweck und er denkt dabei kaum an die möglichen Folgen. Aus reiner literarischer Rauflust möchte er mit Immermann, Uechtritz und Raupach anbinden. Sein Mangel an Erziehung und feinerem Gefühl zeigt sich in den prahlerischen Selbstrezensionen, womit er allerdings nur der Mode der Zeit folgt. Denn es gilt damals wie heute — wer nicht schreit, wird nicht gehört. Dabei kann er sich starke Blößen geben. Die literarischen Blätter verweisen am Schluß einer ungünstigen Kritik des „Don Juan und Faust“ auf eine frühere Besprechung, in der Grabbe als großer Dichter gepriesen wurde: „wie konnte der Dichter sich das gefallen lassen?“ Diese Besprechung aber war von Grabbe selbst! Freilich hatte Grabbe keinen hohen Gönner, der ihn eingeführt hätte. Er versucht es mit Tieck, der Uechtritz so bereitwillig be-

vorwortete, indem er ihm meldet, daß er jetzt eine feste Stellung bekleide — aber ohne innere Zustimmung. Möglichst schnell und bald will er durchbrechen. Es mißt die Coterieen und Cliquen genau ab, ist äußerst betriebsam, fordert jede Rezension — auch unfrankiert, und lauscht auf die Lobsprüche, während er sich nach außen gleichgiltig stellt. — Grabbe im Glück zeigt sehr unangenehme, bedenkliche Charakterzüge. Er brüskiert durch verletzenden Hohn, bricht sich mit Bauernschlauheit und Jesuitentücke Bahn, gefällt sich in seiner Mephistopose. Er will sich vorwärtsdrängen um jeden Preis in unruhigem Ehrgeiz — er, den soviel unheimliche Mächte herunterziehn, will an die Oberfläche. Aber wir verstehn doch vieles aus seiner notgedrungenen Kampfstellung, aus seiner Krankheit und aus seiner fehlerhaften Organisation, und mit bloßer Originalitätssucht erschöpft man ihn, der seine Schwächen sogar nicht zu verhüllen verstand oder zu verhüllen für nötig hielt, ganz gewiß nicht, der an Gehalt, Tiefe, Fähigkeit doch so viele erfolgreiche Modeschriftsteller überragte. Alles liegt daran, ob man hinter diesem komödiantenhaften Gebahren — ihm war das ganze Leben nur eine große Komödie — ein großes echtes Ringen und eine wirkliche Kraft anerkennt. Übernahm Grabbe sich in übermenschlicher Vermessenheit, über seine Kraft hinaus, so hat eine wahrhaft furchtbare Nemesis sich in seinem Leben enthüllt, und er hatte den Stolz, nicht über Ungerechtigkeit in diesem Gericht zu murren. Der zuerst so Übermütige ist bald sehr kleinlaut geworden — sowie auf die bombastischen Rasereien Gothlands zuletzt die kargen lakonischen Schmerzakzente Hannibals folgen. Dieser gänzliche Mißerfolg, diese Überfülle von Unglück fallen schwer ins Gewicht, wenn ein Urteil gefällt werden soll. „Alles Verstehen heißt alles verzeihen.“ Man hat diesen Grundsatz auf Charaktere angewandt, die moralisch viel tiefer stehen als Grabbe.

V. Kapitel

Don Juan und Faust

Don Juan: Wozu übermenschlich, Wenn Du ein Mensch bleibst?
Faust: Wozu Mensch, Wenn Du nach Übermenschlichem nicht strebst.

III 3.

I.

Grabbes Leipziger Unterredung mit Jerrmann endigte damit, daß der Schauspielaspirant sich als selbsttätigen Dichter produzierte, der nichts Geringeres plante, als Goethes Faust und Mozarts Don Juan zu überbieten, durch ein Kunstwerk, das Faust und Don Juan zusammenführen sollte; er las dann u. a. eine Szene, in der der Teufel über das Straßenpflaster von Köln sprengt, wobei das Roß ein Hufeisen verliert.

Daß Grabbe auf einen „Faust“ verfiel, nimmt nicht wunder in einer Zeit, wo ungefähr jeder hervorragende Dichter seine Stellung zu Goethes Faust irgendwie dichterisch zum Ausdruck brachte. „Neben den Nachahmern Goethes, den Schink, Schöne, Voß, von Soden erwähnen wir W. Müller's Übersetzung des Marloweschen Faust von 1816, ferner Chamissos Fragment, Platens Gebet; Tieck schrieb einen Anti-Faust, Heine äußerte Goethe gegenüber den Plan und führte die Idee aus. War ja doch der Faust die modernste Prägung des uralten Titanenproblems! Für Grabbe dürfte am ersten eine Einwirkung des Klingerschen Romans und des patriotisch verbrämten von Soden'schen Theaterstücks nachzuweisen sein; auch klingt

die Tendenz der Szenen von Alois Schreiber stark wieder: „Weh, wer von dem sich loszureißen wagt, woran selbst die Natur sein Glück gebunden.“ „Der Mensch ist nicht gemacht für den Umgang mit höhern Wesen und darf nicht ungestraft wagen, aus dem Kreise der Menschheit herauszutreten.“

Genug: Grabbe beschloß, ebenfalls einen Faust zu schaffen. Und wenn auch Goethesche Motive verwandt werden und vielfach in anderer Gestalt auftauchen, so war ihm doch Goethes Faust viel zu lyrisch und menschlich, viel zu wenig Titane; vor allem erschien er ihm inkonsequent. Vielleicht hegte Grabbe den vermessenen Wahn, dem 80 jährigen Altmeister als Führer einer neuer Generation an die Seite zu treten. Prometheischer Trotz sollte sich mit weltschmerzlicher Zerrissenheit vereinen; die Traditionen des Sturmes und Drangs sollten wieder aufleben, und gleichzeitig wollte er anknüpfen an die romantische Ironie. Nachdem er seinen früheren Götzen Shakespeare zertrümmert hatte, schuf er sich einen neuen in Lord Byron, dessen Zauber ja — zu Gervinus' (Bd. V. 718) Befremden — selbst ein Goethe verfiel. —

Aber einen Don Juan gab es im deutschen Drama noch nicht. Daher faßt Grabbe, Ungeheures ersinnend, den Plan, Faust einen Gegenspieler zu geben, der das andere Extrem der menschlichen Doppelnatur verkörpert, die beiden Seelen, die sich in Faust's Brust bekämpfen, zu trennen und nach außen zu projizieren: Faust und Don Juan in einem dramatischen Gemälde zu vereinen. Allerdings hatte bereits N. Vogt*) früher denselben Einfall gehabt, aber jedenfalls bleibt es fraglich, ob Grabbe von diesem spielerischen Versuch, der nur zum kleinen Teile ausgeführt wurde und größtenteils Skizze blieb, und in dem außerdem die beiden Figuren zu

*) Der Färberhof oder die Buchdruckerei von Mainz. Frankfurt 1809. Franz Horn ist es übrigens, der sich den ersten Entdeckerruhm beimißt: „daß Hamlet, Faust und Don Juan zusammengehören und sich gegenseitig erklären, habe ich bereits zuerst im 2. Jahrgang des Taschenbuchs Luna 1805 angedeutet. Dieser Gedanke ist seitdem Gemeingut geworden.“

einer verschmolzen sind, Kenntnis gehabt hat. Da im übrigen nicht die geringste Ähnlichkeit in den beiden Stücken vorliegt, würde die Charakter-Eigentümlichkeit Grabbes Erklärung genug sein. (Vgl. 20. I. 28: er will etwas geben, das alles überbietet.)

Auch waren sich Faust und Don Juan im Lauf der Jahrhunderte näher gekommen: in Tiecks Abdallah haben wir Don Juan und Faust vereint im orientalischen Kostüm, William Lovell wird verführt durch einen höllischen Geist; sogar im Volksstück „Faust bei den Zigeunern" stoßen Einflüsse vom romanischen Süden mit solchen vom germanischen Norden zusammen. Und während Faust, der sich hier heißblütig in eine schöne Prinzessin verliebt, sich den südlichen Völkern verständlich macht, erringt sich Don Juan im Norden Heimatrecht in der unsterblichen Musik Mozarts und in den göttlichen Versen Byrons.

Schon der Leipziger Student konnte sich an den Melodien Mozarts berauschen und die moderne Deutung Byrons, der freilich den Boden der Tradition ganz verließ, lesen. Der Faust war Grabbe aber nicht nur durch Goethe, sondern durch zwei geringere Schöpfungen erschlossen, aus denen eine unmittelbare Theaterwirkung zu ihm sprach. Der theatralische Effekt blendete ihn, Müllner schätzte er so hoch wie Shakespeare oder Schiller; Klingemann tat es ihm mehr an, als Goethe, und die Heftigkeit des Liebeswerbens — aus der dann Grabbe allerdings etwas ganz anderes gemacht hat, die Gewalttätigkeit gegenüber dem Fremden, das Maskenfest finden wir denn auch schon in dem überaus effektvollen Theaterstück Klingemanns, dessen Poetik eingestandermaßen auf die Erregung großer Leidenschaften und nicht auf moralische Wirkung ausging; hierher kommt auch einer der tollsten Widersprüche bei Grabbe: Die Verheiratung Faustens. Der Riesenerfolg des „Freischütz" Ende 1821 in Leipzig dürfte mit der virtuosen Theaterkunst Klingemanns in der Entstehungsgeschichte des „Don Juan und Faust" eine

weitere Rolle spielen, sofern der Sinn für theatralische Wirkung, für das Volkstümliche geschärft ward. Von wesentlicher Bedeutung war es ferner, daß die Don Juansage mit der Faustischen Überlieferung ineinander verwoben war in dem Operntext von Bernard, der der Spohrschen Faustmusik zugrunde lag, von der Grabbe wenigstens Fragmente im Konzertsaal vernehmen konnte.

Im August 1823 haben wir vorläufig die letzte Spur des Stückes; Grabbe las den Shakespeareschen Hamlet in der Absicht, die Tragödie mit Humor zu durchdringen. (Außer der Mischung von Tragik und Humor fühlt man sich erinnert an Hamlets Verhältnis zur Ophelia). Dann ruht die Produktion längere Zeit, während Grabbes unruhiger Geist sich nach allen Seiten zu bereichern strebt und krankhafte Gemütstimmung und Blasiertheit ihm treu bleiben.

Erst im Mai 1827 hören wir dann wieder von dem Stück. Grabbe fährt da fort, wo er aufgehört hat, bei der Liebesszene des 2. Aktes, der bald darauf wohl der übrige Teil des 2. Aktes gefolgt ist. Frische Arbeitslust wird über den Dichter gekommen sein, als das Hoftheater unter der Gunst des Fürsten aufblühte und in ihm den Wunsch weckte, ein theatralisch korrektes Stück zu schreiben. Denn Paul Alexander ließ ein neues Schauspielhaus erbauen, das am 8. November 1825 mit Mozarts Titus unter der Direktion von August Pichler eröffnet wurde. Grabbe ließ sich Brönners Ausgabe der Werke Lord Byrons kommen. Die Don Juanszenen waren bereits Anfang 1828 vollendet. Danach würden die Szenen zwischen Faust und Donna Anna im Frühjahr 1828 gedichtet sein. Eine entscheidende Anregung erhielt Grabbe aus Byrons Manfred: Die Tötung der Astarte und das Motiv der Reue. Die Motiven-Reihe abzuschließen, erwähnen wir noch Calderons wundertätigen Magus, der durch höllischen Zauber die Christin Justina gewinnen will, und Goethes Helena-Tragödie (1827), aus der die Anregung für die Burg auf dem Montblanc genommen sein kann.

Im August 1728 war die Dichtung fertig und im Januar 1829 erschienen die Ankündigungen. Die erste Aufführung fand in Detmold am 29. März 1829 statt; Lortzing, der die Musik dazu geschrieben hatte, spielte selbst den Don Juan, Frau Lortzing die Donna Anna. Der Theaterzettel lautet also:

Don Juan und Faust.

Dramatisches Gedicht in 5 (!) Akten von Grabbe. Musik von Lortzing, Mitglied des hiesigen Hoftheaters.

Personen:

Der Gouverneur Don Gusman . . .	Herr Greenberg.
Donna Anna, seine Tochter	Mad. Lortzing.
Don Octavio . , ...	Herr Ottinger.
Don Juan, spanischer Grande	Herr Lortzing.
Doctor Faust	Herr Schmidt.
Ein Ritter	Herr Fries.
Signor Rubio, Polizeidirektor	Herr Schellhorn.
Signor Negro	Herr Elzner.
Leporello, Diener des Don Juan . . .	Herr Pichler jun.
Gasparo, Diener des Gouverneurs . .	Herr Gladbach sen.
Lisette, Magd der Donna Anna . . .	Frl. Thorbeck.

Das Stück ward dann trotz des starken Eindrucks vom Repertoir abgesetzt. Die Aufführung fand bei aufgehobenem Abonnement statt und brachte 95 Taler, 12 Silbergroschen, 7 Pf. ein, dreimal soviel als irgend eine andere Aufführung in demselben Monat. (Grisebach. Grabbes Selbstrezension der Aufführung vgl. Grisebach IV 513 ff.). In Lüneburg fand eine zweite Aufführung statt. Köln, Frankfurt zeigten Teilnahme, ließen es aber nicht zur Tat kommen. Noch zu Lebzeiten Grabbe's kam es in Augsburg 1832 zur Aufführung; 1835 folgte Wien, 1841 Graz. Nach langer Pause regte sich dann auch in Norddeutschland das Interesse; 1877 bearbeitete Wolzogen das Stück für Schwerin, dann folgte Riga, 1896 ward es wieder zum Leben erweckt in Nürnberg und Bamberg (mit der

Musik von Alfred Kaiser), es folgte Meiningen (Moritz Moszkowski), 1894 Berlin, 1901 Karlsruhe.

Ein vollständiges Manuskript ist nicht bekannt; Grisebach besitzt ein Folioblatt aus dem II. Akt, I. Szene. Die erste Ausgabe erschien in Frankfurt a. Main, J. A. Christ. Hermansche Buchhandlung G. F. Kettembeil 1829, Tragödie in 4 Akten, in 8° 224 Seiten. Der Preis betrug nach dem Lippeschen Intelligenzblatt No. 15 vom 16. April 1829 1 Reichstaler 8 ggr. Eine zweite Auflage in 16° erschien ebenfalls in Frankfurt 1862; davon eine neue Titelauflage in Prag, Tempsky 1870. Die Partitur der Lortzingschen Musik, die nirgend gedruckt ist, die aber vor einiger Zeit in Berlin noch einmal zu Gehör gebracht wurde, befindet sich im Privatbesitz des Musikschriftstellers G. R. Kruse (vgl. dessen „Lortzing" in der Sammlung berühmter Musiker, Berlin 1899). Sie enthält die Ouverture und 4 Nummern.

Die Kritik schwankte schon damals zwischen Lob und Tadel. Menzel (Literaturblatt 73 1830) ist begeistert von dem „tollschönen Stück, in dem die Gedanken Blitze, die Worte Donner und die Empfindungen Schläge sind." Und auch der Nachruf der „Allgemeinen Zeitung" nennt es das „gewaltige und in weitesten Kreisen gefeierte Trauerspiel." Ihm steht nahe Rudolf v. Gottschall, einer der wärmsten Bewunderer Grabbes, der das Stück für „eines der großartigsten Erzeugnisse der neueren National-Literatur" hält (Ausgabe bei Reclam). Aber Grabbes Verleger Kettembeil — ähnlich wie Immermann — dachte weniger günstig (13. V. 29). Am schärfsten und boshaftesten kritisierte man in Berlin (Gubitz-Gesellschafter, 77 1829) Dr. Schiff im Freimütigen 1829 232 nannte die Dichtung ein niederschlagendes Pulver und fand die Fabel einfältig. Sehr scharf urteilte auch der Rezensent der Blätter für literarische Unterhaltung in einer übrigens sehr gehaltreichen Kritik (Dezember 1829).

Besser dachte man in Leipzig und Halle (Allgemeine Literaturzeitung), während in Jena (Jenaische Allgemeine Literaturzeitung, Juli 1829) Licht und Schatten verteilt ward. Erwähnt seien noch die äußerst ablehnende Haltung von Hebbel (Tagebücher 1846) und das übermäßige Lob von Scherr. Neuerdings hat sich R. Warkentin näher mit Grabbes Dichtung befaßt, aber in ungünstigem Sinne darüber abgeurteilt. Er weist auf die Übereinstimmung mit Goethe, Klingemann und Mozart hin, spricht Grabbe die Fähigkeit des Charakterisierens ab, findet in den Faustszenen nur ein unerfreuliches Phrasengeplätscher und drückt das Stück herab auf die Stufe eines Ausstattungsstückes mit opernhaften Effekten, ohne für diese schroffen Behauptungen Beweise zu bringen und ohne sich um den Sinn des Stückes näher zu bemühen.

Sicherlich ist Grabbes „Don Juan und Faust“ kein ausgereiftes Meisterwerk, kein stilreines, organisch aus der Wurzel eines großen Grundgedankens heraus sich gestaltendes, von einem sicher empfundenen Schönheitsgesetz einheitlich geleitetes und geregeltes Kunstgebilde. Die epigonenhafte Verwertung und Ausbildung angedeuteter Motive, die allerdings Gemeingut sind, erscheint uns noch nicht als schöpferische Tat.

Aber andrerseits haben wir mit großer Verve hingeworfene Impressionen, und eine verwegene Konsequenz leuchtet in der Grundidee der Fausthandlung auf. Hätte Grabbe sich nur beschränkt auf die ursprüngliche Antithese: ein tief und rein empfindendes Mädchen umworben von zwei bedeutenden Menschen; der eine ein Geistesriese, auf Macht und Ruhm bedacht, aber rücksichtslos, unmoralisch, kalt ohne sinnliche Wärme, der andere ein echter Lebemann, glänzend, aber ein zynischer Egoist! Wenn dies der Kern des Don Juan- und Faustmotivs ist, hätte es dann des Teufelspuks, der Fahrt durchs Weltall u. a. bedurft? Dabei findet der Dichter noch Zeit, allerhand Zeitsatire anzubringen und ein Gemälde jener unseligen Übergangszeit mit ihrer Zerrissenheit zu entwerfen. Tatsächlich wird die ganze Don Juan und Faustsage ent-

wickelt, während doch ein mehrbändiger Roman das Riesenthema kaum zwingen könnte. „Wie zwei nemäische Löwen“, sagt Menzel, stehen sich beide gegenüber, und der eine steht dem andern im Licht. Man sieht, daß Grabbe die schillernde Fläche verlockte, daß er von außen kam.

Jedenfalls liegt hier der Ausgangspunkt und wenn nun von innen her eine schöpferische Kraft auftaucht, so wachsen Kern und Schale doch nicht zu einem organischen Ganzen zusammen. Aber das eigene Erleben ist doch nicht völlig entwichen, vielmehr ist auch das eigene Liebesleben darin verdichtet. Daher bewundern wir die Szenen zwischen Faust und Donna Anna als eine Inspiration von eigentümlicher Größe und hier wie auch an anderen Stellen der Dichtung üben die Spuren eines kühnen Dichtergeistes, die Äußerungen einer originellen Natur ihre Anziehungskraft.

II.

In das 16. Jahrhundert führt uns der Dichter, da sich Mittelalter und Neuzeit wie Licht und Dunkel scheiden. Ob sich Faust und Don Juan der Zeit nach begegnen können, darüber hat sich Grabbe keine Bedenken gemacht. Don Juan Tenorio lebte früher als Faust (um 1350), aber seine Einführung in die Literatur erfolgte später (1634) als die des norddeutschen Zauberers. Und es ist wichtig und bezeichnend, daß diese Einführung hier durch einen protestantischen Theologen, dort durch einen katholischen Mönch erfolgte. — Die Szene kann nicht großartiger gedacht werden: Rom und Montblanc. „Don Juan und Faust! Die Szene des Stückes! Ich habe sie Dir schon bezeichnet — wo soll ich die beiden Personen anders vereinigen als im welthistorischen Rom?“ So Grabbe an Kettembeil (16. März 1828). Dagegen ist nicht viel einzuwenden. Auch Molina und Moliere banden sich nicht an Sevilla, nach Deutschland kann er den tollen Romanen nicht gut versetzen. Er gehört in den sinnenfrohen glühenden Süden, und auch die Überlieferung läßt Faust nach Rom kommen. Die Erinnerung

an die Weltstadt Rom soll wie ein Resonanzboden durch das ganze Stück klingen (16. 1. 1829). Und in der Tat — der zaubervolle Namen Rom umschließt eine wahre Schatzkammer von poetischen Motiven, die alle möglichen Stimmungen hervorlocken können. Grabbe sucht sie in seinem Sinne auszumühzen. Rom die Herrscherin, der Mittelpunkt der Welt. Moderner Geist über antiken Trümmern: Papst auf dem Kapitol, Efeu von gestern. Rom ein Spiegel — aber ein zerbrochener Spiegel! Diese Stimmung, die den Weltschmerz in die Natur hineinträgt, bildet den Grundton; diese Stimmung, wie sie bei Byron erklungen war, dessen Manfred die erhabene Schwärmerei einer Nacht im Kolosseum auskostet, versunken in Betrachtung der toten Zepterträger, die aus Urnen noch unsere Geister lenken (Manfred III 4). Wie Childe Harold Geister selbst aus Trümmern steigen läßt, so begrüßt Don Juan die Ruinen, die strahlen wie verklärte Geister. (Vgl. auch Scherz Satire III 4: Graue Ruinen blicken aus grünen Gebüschen, laute Tritte tönen durch einsame Straßen.) Trümmer und Ruinen Roms werden immer wieder als Symbole innerer Zerrissenheit gedeutet; aber den Stimmungszauber der römischen Landschaft, dem Byron so meisterhaft in Childe Harold nachempfand, weiß er wenig auszudeuten. Ebenso wenig ist der zeitliche Hintergrund einheitlich festgehalten: die Stimmung der Renaissance. Später verstand er es besser, Erdgeruch und Lokalkolorit wiederzuschaffen. Wir kennen die Grundstimmung, die das Stück beseelt, lassen die römische Luft um uns strömen und wenden uns dem Stück und den Gestalten des Dichters zu.

Voran geht die Ouverture von Lortzing. „Sie ist nur zum kleineren Teil eigene Erfindung, zum größeren aber aus Mozartschen Don Juan- und Spohrschen Faustmotiven zusammengesetzt, eine künstliche Verschlingung, die zum Mindesten sehr geschickt genannt werden muß. Die Einleitung bringt ein mysteriös klingendes Largo. Ein allegro moderato führt uns ins Reich der Gnomen. Verwandt werden noch die Faust-

Arie und Mozarts Zerlinen-Arie (Kruse a. a. O. S. 27)." — Nicht mit Entführung und Mord wie in der Oper oder bei Molina beginnt das Grabbesche Stück, vielmehr die erste Szene erzählt, wie Don Juan durch einen improvisierten Streit mit Leporello den Vater und den Bräutigam Annas hervorlockt. Während diese nun Faust, den Don Juan als Urheber des Streites hingestellt hat, nachspüren, sucht Don Juan Anna zu entführen. Er findet aber die Türen verschlossen und es bleibt ihm nur übrig, durch Leporello die Magd ausfragen zu lassen, wo Anna morgen zu treffen sei.

Nachdem in einer Antrittsarie („Das schlafende Rom"), in der die Grabbesche Dichterklaue schon hervorlugt, Don Juan die mehr übermütige als stichhaltige Antithese: „Die arme Herrscherin der Welt — sie hat die Liebe nie gekannt" — aufgeworfen hat, macht Leporello dieser mehr durch historische Reminiszenzen als durch tiefes Naturgefühl ausgezeichneten Schwärmerei ein Ende. Man wundert sich einigermaßen, daß Don Juan noch nicht weiter ist, trotzdem Leporello seit 3 Tagen das Haus umschleicht. Viel Kunst — denn immer überwiegt der Verstand das ursprüngliche unbewußte Schaffen — ist auf den Dialog verwandt worden, der, nach dem Vorbild der spanischen Stücke und Shakespeareschen Lustspiele (vgl. wie in den Edelleuten von Verona der Diener für den Herrn auskundschaftet) voll von Anspielungen und Beziehungen steckt, und der sich nicht begnügt, der Faden zu sein, an dem sich die Handlung abspinnt, sondern der sich zuletzt in einem allgemeinen Gedanken zuspitzt, wie überhaupt das ganze Stück auf einigen großen Antithesen aufgebaut ist. Unter dem Überreichtum an philosophischen Pointen leidet die Leichtigkeit und Natürlichkeit, ja die Verständlichkeit — wie soll Leporello diesen Don Juan verstehen! — des Dialogs. Man hat das Gefühl, daß die Antithese oft eher da ist, als die These. Jedes Dialogstück schließt gewöhnlich mit einer nicht immer einleuchtenden, dafür aber um so überraschenderen Sentenz. Zwischen den einzelnen Teilen aber

ist kein rechter Zusammenhang. Überhaupt ist die Einheit der ganzen Szene sehr notdürftig. Es scheint, als habe der Dichter, wenn ihm nachträglich ein guter Einfall kam, unbekümmert Einschübe gemacht. Zu diesen Einschüben dürfte auch Don Juans glutvolle Hymne auf das Vaterland (o kein Donner an dem Himmel usw.) gehören, die mit ihrer innigen Gewalt, ihren kraftvollen Vergleichen, ihrem südlichen Kolorit, wobei die Harmonie der Form durch das Charakteristische nicht gestört wird, zu den glücklichen Inspirationen des Dichters gehört, der mit den Hohenstaufen, diesen wilden Kaiserstirnen“, das Größte seines Lebens zu geben trachtete. Aber es ist eins von jenen Paradestücken, lyrischen Ergüssen, Effektstellen, die E. Devrient als Auswüchse eines falschen Idealismus, einer äußerlichen Nachahmung Schillers und Calderons tadelt. In der Tat zeigt die bunte Unruhe der nach vielerlei Stilen gebildeten Szene den „zwischen der Nachahmung des Schillerschen, Shakespeareschen und Calderonschen Stiles“ (Hettner) schwankenden Dichter. Neben dem spielerischen Witz des Shakespeareschen Lustspiels steht der derbe Humor des Volksstücks. Scherz, Satire, Ironie sprühen und leuchten; romantisch würzt der Dichter die Handlung mit doppelter Komik. Leporello betrügt Lisette, und Don Juan ironisiert als Echo den ganzen Vorgang. Wie Immermann in seinen Jugenddramen, ahmt Grabbe die Manier der romantischen Schule nach, ungebundene Rede mit Versen und versartiger Rede abwechseln zu lassen. Heißt es in Tiecks „verkehrter Welt“: Verse sind tollgewordene Prosa, so begründet Grabbe den Übergang von Versen zu Prosa bizarr genug: „brauch Vernunft! — Vernunft! — so muß ich sprechen, denn Singsang bleibt doch ewig unvernünftig.“ Und der wunderbare Gedanke, die Dienerin in der Nacht ausfragen zu lassen, wird noch wunderbarer begründet: „Das ist romantisch!“ Gleich als ob Don Juan die Prinzipien der romantischen Schule kennte und sie persiflieren wollte. — So knüpft Grabbe in den ältesten Bestandteilen des Stückes noch an die

Romantik und an Shakespeare an. Sicher hat er sich weiter auch vom Melodrama und von der fantastischen Volkskomödie befruchten lassen; und aus genauerer Theaterpraxis ging ihm der Sinn für das Dekorative, für Ausstattungseffekte auf; im Bunde mit Lortzing mochte er an eine Umwandlung der Oper zu einem rezitierenden Schauspiel denken, wie denn z. B. die 2. Szene des 4. Aktes ganz melodramatisch gehalten war.

Für die Inszenesetzung der Gesamthandlung sind am wichtigsten der Anfang des Dramas und die 2. Szene des 2. Aktes. Als Urheber des Lärmes stellt Don Juan Faust hin, der Anna entführen wolle. Der Gouverneur geht leichtgläubig darauf ein, trotzdem kommt Don Juan nicht dazu, Anna zu entführen. Die Ausrede nicht mitzukommen, weil seine Wohnung verschlossen ist, ist ebenso schwach wie der Grund, der die Entführung hindert. Er, der nicht scheut, über Leichen zu gehn, weicht vor einer verschlossenen Tür! Mit Recht hat man ferner hier Anstoß genommen und einen groben Widerspruch aufgezeigt, insofern als Faust ja erst in selbiger Nacht sich der Magie ergibt und nicht im Traum an Liebeshändel denkt. Woher und warum dieser Widerspruch? Ich nehme an, daß Grabbe verschiedene Pläne durcheinander gewirrt hat, daß es ihm nicht gelang, sie zu einer Einheit zu verschmelzen und daß er dann die sich ergebenden Discrepanzen unbekümmert stehn ließ. Entweder ist Don Juan ein Verleumder oder — er spricht die Wahrheit. Nehmen wir den letzteren Fall an, so stoßen wir auf den ursprünglichen Plan, so finden wir uns in Übereinstimmung mit der 2. Szene des 2. Aktes. Dann würde der Monolog und die Weltallfahrt des Faust überflüssig sein; wir hätten es in der Exposition gleich mit dem verliebten Faust zu tun und die Einheit des Stückes wäre besser gewahrt. Dann stehen wir aber auf dem Boden von Bernards Operntext zu Spohrs Faust. Hier rühren wir an die wichtigste Quelle für Grabbes „Don Juan und Faust“. Die Faust- und Don Juan-

handlung ist der Spohrschen Oper einfach entlehnt. Bei Spohr hat Faust Röschen in der Tat durch „Zauberei und böses Wesen“ entführt, und als die Verfolger kommen, entflieht er auf dem Zaubermantel. Man vergleiche den Schluß des 1. Aktes bei Grabbe und man sieht deutlich, wie unbekümmert und zusammenhanglos hier der Dichter zwei ganz verschiedene Pläne, zwei zeitlich unbedingt differierende Tatsachen verbunden hat. Bei Spohr erscheint Faust auf der Hochzeit; er nähert sich auf dem Ball Kunigunde, Hugos Braut, und weiß sie zu umstricken. Faust entführt nun Kunigunde, nachdem er Hugo getötet hat. Mephistopheles aber spielt die Rolle des Verräters, genau wie auch bei Grabbe der Ritter der diabolus ist, der Don Juan Fausts Aufenthalt verrät. Bei Grabbe entführt Faust — seine Verjüngung hat doch nur Sinn für den Verfolgten! — Anna auf dem Hochzeitsfest, da sie Octavio vermählt wird. Das Seltsame ist, wie Spohrs Faust bei Grabbe in zwei Gestalten zerlegt wird: Faust übernimmt die Entführung der Braut, Don Juan die Tötung des Bräutigams. Mit dem Duell zwischen Don Juan und dem Gouverneur, auf dem ja das Ende der Don Juanhandlung entscheidend beruht, fügt sich Grabbe dann wieder der traditionellen Don Juansage ein.

Doch kehren wir zur ersten Szene zurück. Der Gouverneur wird zu einer komischen Figur, zu einer Bufforolle. Octavio sagt ebenso nüchtern wie treffend: „Ein bloßer Lärm, Gott weiß, woher entstanden, beteiligt nicht die Ehre meiner Braut“. Soll man sich mehr über diese Leichtgläubigkeit wundern, oder über diese Karrikatur von Ehrgefühl und Glaubensfanatismus, die ihn sofort den weiten Weg vom spanischen Platz zum Aventin zurücklegen lassen, um den Zauberer dem Scheiterhaufen zu übergeben?! Dieser Alte rechtfertigt nur zu sehr die Kritik Negros: diese Spanier sind Narren mit ihrer Ehre. Spaniens Kohlhaas Crespo zeigt uns im „Richter von Zalamea“, was dem Spanier die Ehre bedeutet. „Der Ehrsucht tapfre Toren“ hat Ritter Harold in Spanien

getroffen. Danach wollte sich Grabbe richten, und er wollte spanischen Stolz und spanisches Ehrgefühl — sein Gouverneur ist aus diesen beiden, und nur aus diesen Eigenschaften zusammengesetzt — anschaulich machen, aber zugleich auch parodieren.

Nach der eigenen Kritik des Dichters gehört der Gouverneur zu den „Notnägeln“ des Stückes, ebenso Donna Anna (!) mit ihrem Ernst und ihrer Tugend und Octavio. Octavios „Gewöhnlichkeit und Zierlichkeit“ ist nach verschiedenen Mustern gebildet. In der ursprünglichen Vorlage tritt das Schwächliche nicht so stark hervor, und es fragt sich, ob es gut für die Liebe Donna Annas ist, wenn Octavio allzu unbedeutend dargestellt wird. Octavio ist der manierliche korrekte Durchschnittsgesellschaftsmensch der Renaissance, der unter dem Schliff der feinen Sitte seine Seele verloren hat. Er steht zu Don Juan wie konventionelle Unnatur zu ursprünglicher Natur. Shakespeare hat wohl solchen Gestalten einen Zug ins Feinkomische gegeben. Mercutio spottet über die gezierten Eisenfresser, und auch Byrons Don Juan macht sich über die spanische Geziertheit lustig. Bei Grabbe schlägt dieser Spott in bitteren Hohn um. Er übernimmt nicht nur die Auffassung E. T. A. Hoffmanns von dem „kalten unmännlichen ordinären Octavio“ — andeuten möchten wir wenigstens das im Sturm und Drang beliebte Motiv (Zwillinge, Julius von Tarent), wonach die Geliebte nicht dem Kraftvollen, sondern dem Sanftmütigen zunächst zufällt —, sondern hier läßt der Dichter persönlichen Groll vernehmen. Nicht nur der eifersüchtige Don Juan macht den Octavio zu einer so jämmerlichen Figur, Grabbe selbst hatte es genugsam erfahren, wie sich die feine Gesellschaft von dem Zigeunerhaften seines Wesens, vor seiner niedrigen Geburt, vor dem Zynismus seines Benehmens bekreuzigte. Mit den Romantikern und den Stürmern und Drängern protestiert er gegen die verlogene konventionelle Gesellschaftsmoral, die den Sinn der Worte ins Gegenteil verkehrt. Er hat Jerrmann sein Herz kraftgenia-

lisch ausgeschüttet. „Da gilt ein graziöser Kratzfuß mehr als ein geistreicher Gedanke, eine elegante Haltung des Hutes mehr als eine originelle Idee. Das ist eure Welt, diese blasierte, diese verkümmerte, diese ausgetrocknete Welt, wo der Mensch schon vor der Geburt zum Affen verschnürt wird und zum Affen vertanzt." — Für die Ökonomie des ganzen Stückes stellt dieser verständige Alltagsmensch Octavio zuweilen das Gleichgewicht wieder her, gegenüber all den tollen Schwärmern und seltsamen Phantasten.

Das nächste Vorbild für Don Juan und Leporello fand Grabbe in Mozarts Oper bei Lorenzo da Ponte. Aber bis dahin hatte der dämonische Kavalier schon mancherlei Wandlung erfahren. Ursprünglich verkörpert er eine gesunde Art des Menschlichen; ein vollkommenes Gebilde der Natur, ungekünstelt, meisterlich geschaffen an überströmenden Gaben und berückend durch Schönheit und männliche Kraft, ein Nonplusultra an Lebenskraft, voll unbändiger Bejahung. Als der gesunde, natürliche Mensch wird er auch von Grabbe gegen den kranken, naturfernen Faust ausgespielt. Der glänzende spanische Ritter, reich an Abenteuern und Liebeserfolgen, lebt aber in einer Welt, wo neben sprühender Lebenslust die finsterste Strenge mönchischer Religion wohnt. Und so siegte denn das priesterliche Urteil, als Molina das Leben, die Taten und das schreckliche Ende Don Juans zuerst auf die Bühne brachte. Unbekümmert wurde diese theologische Tendenz aufgenommen von den zahlreichen Nachahmern Molinas in Spanien, Frankreich, Italien, kurz in allen romanischen Ländern, wo man in dieser Gestalt ein Symbol fand für die eigentümliche Lebensform dieser Völker, freilich ohne daß man eine besondere Vertiefung bemerken kann. Diese Tiefe und zugleich den bewußten Trotz wider Religion und Moral erhielt aber Don Juan erst, als germanische Dichter ihn für sich eroberten.

Byrons „Don Juan" war verschrieen als die „Odyssee der Immoralität", nicht wegen einzelner lasziver Szenen — wie

Elze mit Recht bemerkt — sondern wegen seines weltschmerzlichen Nihilismus, der alles in den Schmutz zieht außer dem Sinnengenuß. Gleichzeitig verkündete Shelley: Selbstliebe ist die einzige Triebfeder unserer Handlungen; Liebe bedarf absoluter Freiheit, sie verträgt sich nicht mit Gehorsam, Eifersucht und Furcht. Die Leichtigkeit, die frivole Grazie, die skrupellose Sinnlichkeit Byrons konnte Grabbe nicht erreichen. Byrons Don Juan ist ein reines Sinnenwesen, das von jeder Wallung seines unruhigen Geblüts vollauf beherrscht wird; ein schöner Sünder, den ein elementarer Naturtrieb ausfüllt. Byron hat sich ganz losgelöst von dem mythologischen Hintergrund — Don Juan ist von keiner Philosophie belastet, die materialistische Lebensweisheit gibt der Dichter selbst in seinen Versen. Grabbe aber geht als Schüler Schillers aus von der Philosophie. Wie Byron hat er die nordische Reflexion auf Don Juan übertragen, der aber doch immer der Träger südlicher Sinnenlust bleiben muß. Das entspricht der Doppelnatur seines Wesens, seiner Überbildung einerseits und seiner realistischen Ungelecktheit andrerseits, dem scharfen Witz und Verstand und seiner rohen Sinnlichkeit. So hat Grabbe den Don Juan nach den Merkmalen seiner eigenen Natur geschaffen. — Byrons Eindruck wird aber gleichzeitig vertieft durch einen andern.

Um die ursprünglichen Don Juan-Dichtungen hat er sich kaum gekümmert, noch weniger nachweislich um die Puppenkomödie. Auch da Pontes Don Juan dürfte ihn nicht unmittelbar beeinflußt haben, sondern erst durch das Medium E. T. A. Hoffmanns. Denn den Don Juan hat in Deutschland, inspiriert von der göttlichen Musik Mozarts, zuerst Hoffmann in seiner ganzen dämonischen Tiefe verstanden. „Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, hat nichts Poetisches.“ „Casanova ist dümmer der und Don Juan“ sagte Grabbe. Es galt dem Romantiker, die Mysterien dieser ungewöhnlichen Menschenseele zu ergründen; in ihm wie in Faust eine herrliche übermenschliche Kraft, beide verstrickt

in Sünde und Böses. Grabbe hat Don Juan zum bewußten Träger einer bestimmten Lebensauffassung, eines philosophischen Prinzips herausgebildet; doch ist Hoffmann dämonischer. Don Juan verkörpert die romantische Zwecklosigkeit, obgleich sich die Romantik wieder ironisiert, wie sich überhaupt Grabbes Stellung zu den Zeitströmungen satirisch gibt. Er ist untreu aus Prinzip. Wenn er bei Moliere die Abwechslung verteidigt, wenn sein granadischer Doppelgänger Gomez Arias bei Calderon neun Gründe zu lieben in einer sehr launigen Weise aufführt, so ist Grabbe romantisch - philosophisch. „Jedes Ziel ist Tod.“ Er ist „kein alberner Pedant, eingewurzelt in Systeme.“

Aber andrerseits ist mit solch deutsch - philosophischen Neigungen nicht immer die derbe blutvolle Sinnlichkeit zu einer Einheit zu verschmelzen. Don Juan ist der König der Boheme, aber der deutschen. Einmal erscheint er ganz Natur, roheste Urform; Lust und Selbsterhaltung bilden seine Maximen, wie beim Tier — als ein Stück Natur steht er dem kranken Faust gegenüber; dann ist er aber auch wieder ganz Reflexion und Überkultur. Vorläufig ergibt sich folgendes Bild: Don Juan ist der glühende Sinnenmensch, unverwüstlicher Lebenskraft voll. Sein Freiheitsdrang schweift ins Unermeßliche. Treue gilt ihm als Sklaverei nicht nur, sondern auch als Heuchelei. Nicht Macht ist das Idol, das ihn blendet, sondern Genuß. „Gewaltiger Herz- als Welteroberer!“ Wahr ist nur die Natur, die sich in ihm unmittelbar äußert. Daher ist auch der Preis der Erdscholle in seinem Munde glaubhaft. Alle Abirrung von der Natur, sei es nun in Form von schwächlicher Empfindung, Zauberei oder vom Menschen ersonnener Moral bekämpft er mit Ironie und Skepsis. Diese Ironie geht dann bei Grabbe wieder bis zur Zerstörung der eigenen Wirkung, sodaß man nicht weiß, ob Don Juan nun in Wahrheit liebt, ob er wirklich ein Patriot ist. Ohne ans Komische schweifende groteske Übertreibungen geht er auch hier nicht ab („o Worte, nur wo Küsse euch ersticken“ usw.).

Von Alters her geht Don Juan ein Diener zur Seite. Bei Molina heißt er Catalinon; er vermittelt, wie Leporello bei Grabbe, die Bekanntschaft zwischen Don Juan und Tisbea; zuweilen macht er seinem Herrn — wie Molieres Sganarelle — Vorwürfe, bekommt aber dafür Ohrfeigen. Besonders in den italienischen Stücken vertritt der Arlecquino, der allerdings bei Goldoni ganz fehlt, die Moral. Dem widersprechend, was Jerrmann erzählt, beschreibt Negro Leporello und Don Juan ganz wie Hoffmann:

Der ausgedörrte magere, der Knecht;
Am wilden Blick und an der Nas'
krumm wie ein Adlerschnabel
spür ich den Don!

Zum Schluß kommt der Dichter dem Publikum, das dem allzusehr ins Metaphysische gerichteten Don Juan nicht so leicht folgen konnte, mit einem Stück volkstümlicher Komik entgegen, und erreicht hier wohl eine unbestreitbare Wirkung. Leporello, der sonst, wie man auch in Halle anmerkte, vielfach zu hoch gehalten war, mutet uns da in seiner derben Komik natürlicher an, während auch Don Juan von der philosophischen Höhe heruntersteigt und manchmal mehr roh als witzig in den Jargon des schnodderigen Berliner Studenten verfällt. Der Dichter überschüttet uns mit einer aus langjähriger Theaterkenntnis gesammelten olla potrida von drolligen Einfällen und bissigen Ausfällen. Aber Leporello ist ein Abbild seines Herrn. Er ist kein gutherziger Schalk, das Harmlose, Gutmütige, Treuherzige des deutschen Rüpels ist weit schwächer ausgebildet. Er macht seinem Herrn keine Vorwürfe — wiewohl er auch zuweilen als kritischer Gegenspieler in Betracht kommt — wie Catalinon oder Sganarelle; er würde es noch schlimmer treiben, wenn er der Herr wäre. Hoffmanns Charakteristik wird bestätigt: „Leporellos Züge mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüsternheit und ironisierender Frechheit."

Leporello ist der ungeschlachte Bauer aus dem Volk. Er berührt etwa wie ein Typus auf den niederländischen Genrebildern eines Teniers oder Brouwers. Auch hier sind die Züge des Grotesken scharf herausgearbeitet: Roheit, Feigheit, abergläubische Angst, kindisches Wesen, bei Aufblitzen von Mutterwitz, komischen Einfällen, drolligen Äffereien. Ein Zug von Bosheit und Härte eignet ihm mehr als dumpfes Behagen. Grabbes Witz behält fast immer etwas Auflösendes, Negierendes, Umstürzendes. Im übrigen ist Leporello vielleicht die echteste Figur des Stückes.

Bis dahin scheint uns Grabbe mehr eine phantastische Komödie geben zu wollen, als eine gewaltige Tragödie. Aber die Gefühllosigkeit und Grausamkeit des Helden gibt doch einen tragischen Einschlag. Die Atmosphäre ist gesättigt von Zynismus.

III.

Der 1. Akt expliziert Juans Charakter im Dialog und Fausts im Monolog. Der Monolog ist ein bequemes Mittel der Selbstcharakterisierung. Er paßt nicht zu den Voraussetzungen, aber er war nun schon einmal da.

Mit furiöser Kraft setzt der Dichter ein. Es sind echt Grabbesche Urtypen: diese renommistische Pose des Sichindiebrustwerfens, dieser Hohn von oben herab. „Ein Löwe von Unersättlichkeit brüllt aus mir“, ruft Maler Müllers Faust, „der sich in allen Ranken und Sprossen ausblühn will.“ „Der Mensch ist eine Bestie“ („ein geschminkter Tiger“ sagt Gothland) schreibt Grabbe 23. IX. 1827, und sein Faust ist ein gereiztes, hungerndes und dürstendes Raubtier, kein sentimentaler subtiler Gelehrter, der seine Willenskraft zergrübelt. Unwillkürlich denkt man an Nietzsches blonde Bestie und ihre Sehnsucht nach der großen Wüste. Man fühlt sich versetzt in die Sphäre, in der Gothland und Berdoa lebten. Grabbe will denn auch „keinen Goetheschen in allen Farben der Lyrik glänzenden und deshalb ungeachtet seiner Charakterschwäche

höchst anziehenden Faust schildern, sondern einen Faust, welcher in der Tiefe der Gedanken und der Welt zu Hause ist." In seinem Faust soll schroffer und schärfer charakterisiert werden: Wille zur Macht und philosophischer Drang; diese krankhafte Leidenschaftlichkeit wird dem Maß der Schönheit übergeordnet und konsequent festgehalten. Die Sehnsucht bei Goethe wird hier zu wilder Verzweiflung, das Verlangen zur Gier; mit seinem tollen Machtdurst, seinem unbändigen unruhigen Willen trägt Faust das Erkennungsmerkmal der Grabbeschen Helden an der Stirn; wenn wir geistige Verwandtschaft suchen, dürften wir am ersten an Z. Werners „schwärmerische Brutalität und zerreißungssüchtige Empfindsamkeit" denken. Die ursprüngliche Konzeption ist mit wilder Energie durchgeführt.

Nach dieser Eröffnung in leidenschaftlich überhitztem Gothlandstil wird eine gedämpftere Tonart angeschlagen. Zunächst bewegt sich der Dichter in gemütvolleren Variationen des von Goethe angedeuteten Gedankenganges, den wir auch noch da feststellen können, wo das Zeitgeschichtliche und der Zusammenhang mit der Reformation strenger herausgearbeitet wird. Ein zweites Moment ist das Deutschtum und die Sehnsucht nach Krieg. Zwar heißt es auch bei Goethe: O selig der, dem er im Siegesglanz den blutigen Purpur um die Stirne windet. Daneben aber war vielleicht auch v. Sodens Volksschauspiel, das freilich weit (1787) zurücklag, Grabbe nicht unbekannt (vergl. auch die Erwähnung Tirols), wie nicht nur aus dieser Stelle erhellt. Dort heißt es z. B.: Doktor Faust (glühend): Vaterland! Vaterland! Hallunken, entweiht doch diesen Namen nicht. O daß wir eins besäßen! (I 4). Und im letzten Akt erscheint Faust als Befreier Deutschlands: „Ihr wollt frei und edel sein. Das ist der unauslöschliche Charakter der Deutschen."

Ganz unbekümmert um die Einheit der Stimmung wirkt Grabbe nun wieder im Sinn der literarischen Mode höchst per-

sönlich, wenn er Faust in einer effektvollen Einlage zu einem lobpreisenden Herold deutschen Wesens und deutschen Landes macht. „Deutschland, Vaterland, die Träne hängt mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke!" Reue und Sehnsucht, die in den Versen vibrieren, erhöhen noch die Innigkeit dieses Dithyrambus. Mehr Glanz haben Don Juans Bilder, mehr kraftvolle Schönheit die Faustens.

Wichtiger aber ist die Art, wie die Qual des unzulänglichen menschlichen Erkennens modernisiert wird, nachdem wir vorher die Begierde sahen. „Deutschland ist Europas Herz. Ja, ja zerrissen, wie nur ein Herz es sein kann!" Dieses Zentraldogma, darin sich der Weltschmerz für Grabbe wie in einem Symbol krystallisiert, — dasselbe Schlagwort, das schon Heine in seinem Buch der Lieder geprägt hat, wiederholt sich im Gothland, Barbarossa kehrt in den Briefen immer wieder.

Hier nun beschäftigt uns eine besondere Art der Zerrissenheit: die Tragik des Erkenntnisdranges. Philosophischer Hochflug und ernsthafte religiöse Kämpfe kennzeichnen schon den Gothlanddichter. Die spekulativen Schulausdrücke, mit denen Faust paradiert, weisen auf die philosophischen Einflüsse, die Grabbe erfahren. Ohne die wissenschaftliche Luft, ohne das philosophische Milieu wird uns sein Faust nicht voll erklärlich. Persönlich kennen lernen konnte Grabbe nur Hegel, der seit 1818 in Berlin wirkte. Soviel wir aber aus den wenigen Briefstellen zusammenstellen können, war er gegen Hegel, „der Schelling, Fichte oder Kant nicht die Füße lecken kann." Er polemisiert gegen den vernunftgläubigen Rationalismus eines Paulus, und nach gelegentlichen Äußerungen hält er es mit Schellingschem Pantheismus und Fichteschem Autonomismus. Sein Faust sucht nach einem Ziel, einem Zwecke, der Sicherheit und Ruhe bringt — im Gegensatz zu Don Juan, der alle Blumen pflückt —, nach der einen unverwelklichen blauen Blume der Romantik. Wenn wir ihn als Philosophen ernst nehmen, ist er Monist, der die philo-

sophische Not der Zeit fühlt. Kant hatte die übersinnliche Welt wenigstens der Erkenntnis gegenüber zerstört. Die Gegensätze klafften auseinander. Der Dualismus tat sich auf zwischen Gott und Natur, zwischen Ding an sich und Erscheinung, zwischen Gefühl und Verstand. So schwebt auch Faust zwischen Himmel und Erde, schwankt zwischen Wissen und Glauben.

Kant aber hatte die der Erkenntnis verschlossene übersinnliche Welt wieder gerettet als Postulat des Willens, der praktischen Vernunft, und diese schöpferische Kraft des Ich erreichte die höchste Intensität im Ficht eschen Idealismus. Berauscht von diesen philosophischen Gedanken, aber das wissenschaftlich strenge, ethisch reine Ideal des Willensphilosophen mißverstehend, tranken die Romantiker ein übermenschliches Selbstbewußtsein. Auch Grabbes Faust, der die philosophischen Strebungen seiner Zeit wiederzuspiegeln sucht, ist trunken von Fichteschem Idealismus und er bleibt mit halb verwunderlicher, halb imposanter Konsequenz reinster Geistesmensch und Spiritualist.

Wie Faust den Charakter der menschlichen Erkenntnis bestimmt, wie ganz negativ Fortschritt und Zerstörung gleich gesetzt werden, so fühlt es auch Byrons Manfred: Wissen ist Schmerz; wer am meisten weiß, fühlt am tiefsten die unselige Wahrheit. Das erste Schicksal spricht es aus: Erkenntnis ist kein Glück und nichts als ein Austausch von Unwissenheit für eine andere Art Unwissenheit. Aber die höchste Friedlosigkeit zieht in Manfreds Brust durch Gewissenschuld. — Weiter wird der Komplex der Grabbeschen Fauststimmung charakterisiert durch romantische Anklänge an Hoffmann und Steffens, das auf Schiller, Byron, Heine zurückgehende Trümmermotiv und Schellingsche Gedanken.

„Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen!"

Hier liegt ein Bruch vor zwischen dem Geiste des Sturms und Drangs (jeder Mensch hat gleiche Talente und ist zum Höchsten geboren) und der nihilistischen Tendenz der welt-

schmerzlichen Zerrissenheit. Die Blasiertheit ist der Indifferenzpunkt zwischen Titanismus und Weltschmerz.

Goethes Faust sehnt sich danach, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, im eigenen Selbst zu genießen.“ Mit fast wörtlichem Anklang an Goethe läßt auch Grabbe Faust nach Rom kommen, „um in mir die ganze Menschheit aufzunehmen und mich in dem Genuß zu sättigen.“ Aber die Verschmelzung eines universalen Motivs von genialer Tiefe mit der äußerlichen Notwendigkeit, Fausts Aufenthalt in Rom zu begründen, führt hier zu einer bedenklich verflachenden Wirkung. Hier redet wieder ganz deutlich der Historiker und Archivaspirant Grabbe, der über prächtige Bilder und klingende rhetorische Wendungen verfügt.

Also Theologie und Philosophie sind in ihrer Ohnmacht dargetan, Erkenntnistheorie und Historie versagen. Es ist schwer, Faust rein durch den Erkenntnistrieb der Hölle zuzuführen. Aber man muß doch etwas vom Teufel erwarten, wenn man sich ihm verschreibt, und vor allen Dingen: man muß an ihn g l a u b e n. Der Teufel ist ein u n m o r a l i s c h e s Wesen, und der mittelalterliche Faust d u r f t e nicht mehr wissen als die Kirche g a b. Er opferte seine Seele, weil, wie es bei Marlowe heißt, eine Welt der Wonne, des Genusses, der Macht, der Ehre und der Allgewalt hier verheißen ist: „ein guter Zauberer ist ein halber Gott“. Im Puppenspiel (Ulm) glaubt Faust doch, er könne alles sehen und greifen. Aber glaubt dieser aufgeklärte Faust, der im 19. Jahrhundert Philosophie und Geschichte studiert hat, daran? Fühlt er, daß er seine Seele preisgeben muß? Preisgeben, um etwa die Lösung der Doktorfrage zu erfahren, wie Leib und Seele zusammenhängen?

Faust gehört ins Mittelalter, wo sich das Gedachte an sinnlich konkrete Symbole anschließt, die allgemein geglaubt werden, wo man sich vor dem leibhaftigen Teufel fürchtet. Schon bei Goethe macht das Schwierigkeiten; wollte aber Grabbe etwas Neues geben und die Faustsage auf einen mo-

dernen, aufgeklärten Gelehrten übertragen, so kann die Hölle doch nur in seinem Innern wohnen, so kann der Teufel ihn doch nur in seinen Zweifeln heimsuchen. Wir müssen uns also damit abfinden, daß überall die traditionellen Motive, die alten Symbole wieder erscheinen und daß moderne Weisheit sie erfüllt, ohne daß die verschiedenen Kulturen organisch verbunden sind. Nach einem Monolog hochmoderner Philosophie gleiten wir gleich ins Zaubermärchen über. Die Beschwörung ist sehr ausführlich, ein Probestück Grabbescher Phantastik, behängt mit dem grellen Flitter des Zaubermärchens, des phantastischen Volksstücks (Freischütz). Im Volksbuch gehört zu den ergreifenden Momenten die Warnung des Engels; hier leuchtet der moralische Grundgedanke auf, wenn Faust den „Engeln, lieben Kindern“ gute Nacht und Adieu (II) sagt.

Bei Goethe wird Faust zunächst durch die Erscheinung des Erdgeistes erschreckt, dann tritt bei der zweiten Beschwörung aus dem nebelhaften Gebilde Mephistopheles mit den Worten: wozu der Lärm?! Die beiden Szenen sind bei Grabbe zusammengezogen. Faust sinkt in Ohnmacht, und mit den Worten: also viel Geschrei und wenig Kühnheit — tritt ein — nicht Goethes fahrender Scholare, eher sein Junker in goldverbrämtem Gewand — „ein Ritter mittleren Alters, bleichen Gesichts, nach Sitte des 16. Jahrhunderts, jedoch durchaus schwarz gekleidet.“ Näher als an Klinger und Byron zu denken, liegt es Klingemanns Fremden, ganz in einen dunkeln Mantel gehüllt, als Vorbild anzunehmen. Doch schon bei Calderon erscheint der Geist als Kavalier und ebenso im Puppenspiel, seit man im katholischen Wien an der Mönchskapuze Anstoß genommen hatte. Jedenfalls ist die schwarze Tracht hier sehr sinnvoll. Mit Recht führt Goethe Faust nicht als den Wissenden, sondern als den Fragenden ein; er umkleidet den Erdgeist mit Majestät und überläßt Mephisto die Ironie. Bei Grabbe aber, der hier wieder Klingemann folgt (I 5 als Sklave sollst du zu meinen Füßen zittern. — II 1 Winde dich im Staub zu meinen Füßen, daß ich dich

trete, wenn mein Grimm entbrennt) herrscht ein gewaltsamer, feindselig gereizter Ton. Faust aber darf sich keinen Augenblick etwas vergeben. Wie kann so ein Verhältnis zum Satan möglich sein? Es ist nun wieder eine großartige Verkehrung, wenn Satan Faust einzuraunen weiß, daß die ewige Nacht und der Haß der Hölle die zuletzt siegenden Mächte, die stärksten Gewalten sind. Ein tiefsinniges Motiv, das bereits im Volksbuch erklingt, das großartig von Byron verarbeitet ist; Byron aber schwebte wieder Miltons Satan vor, der selbst einem Karl Moor in Schillers „Räubern" imponierte. Aber auch Goethes Mephisto hofft auf den Untergang des stolzen Lichtes, das nun der Mutter Nacht den alten Rang und Raum streitig macht, und er darf das mit vollstem Recht sagen, denn sein Name ist ja nur eine Umschreibung dieses Gedankens.

Es folgt nun der Vertrag, bei dem der Ritter als Diabolus erscheint, dem nicht zu trauen ist — dem Colorit nach einer der bekannten Zweideutlermonologe. In sämtlichen Puppenspielen sagt erst Faust seine Wünsche, und dann stellt Mephisto seine Bedingungen. Er muß z. B. Gott absagen und allen Menschen feind sein, auch ehelos bleiben. Wiederholte Warnungen gehen voraus, und alles wird reiflich überlegt. Bei Grabbe vollzieht sich die Szene rasch und gewaltsam; Faust stellt die Bedingungen und die Forderungen. Bei Goethes Faust ist der Fall klar: da ihn der große Geist verschmäht hat, ekelt ihm vor allem Wissen; da Faust nicht Gott sein kann, will er ganz Mensch sein. Wie ist es aber bei Grabbe? Die psychologische Erklärung ist hier bedeutend schwieriger; denn Faust muß scharf und deutlich mit Don Juan kontrastiert werden, Faust darf nicht Lebensgenuß verlangen, er fordert Macht und Wissen; er will den Sinn des Lebens zu erfassen suchen durch die bloße Aufklärung, wie er hätte glücklich werden können. Denn das „glücklich werden" gehört zur Praxis und die ist Don Juans Element. Dann aber fühlt Faust doch noch soweit moralisch, daß er sieht, daß der nicht glück-

lich werden kann, der sich dem Satan ergibt. Er soll das später noch tiefer einsehen. Insofern gibt er seine Seele hin. Aber darin liegt die Tragik des Gelehrtenlebens: in seiner Ohnmacht gegenüber der Fülle der Wirklichkeit; er hat seine Kräfte an die unsinnlichen abstrakten Mächte hingegeben, und er kennt nicht die Wonne starker Naturtriebe: die Liebe. Im Gegensatz zu Don Juan verachtet er die Sinnlichkeit. Wir sollen die Tragik des Geistes kennen lernen, der sich ausschließlich hingibt an die Macht und das Wissen — — tote, kalte Symbole beides, fern dem Menschlichen und fern der Natur!

Denn das Menschliche und das Glück liegt nicht in der Einseitigkeit und Maßlosigkeit — beide sind verschwistert. Das deutet der Ritter ganz richtig, der auch den Ton eines nüchternen Realisten anzuschlagen weiß und der hier die Weise des Mephistopheles singt: dieses Ganze ist nur für einen Gott gemacht — du bleibst am Ende was du bist! Aber die Goethesche Ironie verzerrt sich wieder zu Hohn und Spott. Und Faust, der nie seinen Stolz verliert, sieht hier nur den Neid und Haß der höllischen Ausgeburt. Das Geifern der Viper, die Krallen des Drachen sind die echt Grabbeschen Stimmungselemente, sie geben das eigentümliche höllische Kolorit. Wieder häuft Grabbe die Motive, statt einen Grundton voll ausklingen zu lassen. Der Ritter — wiewohl als Skizze entworfen — soll den Charakter der biblischen Schlange zeigen, er ist der blutdürstige Vampyr, er soll mit dem majestätischen Stolz des Höllensohnes die Ironie des Goetheschen Mephistopheles verbinden, er soll, wie wir noch sehen werden, der heulende Abbadonna Klopstocks sein und er soll die erhabene Schwermut des gefallenen Engels, die düstere Schönheit des byronischen Dämons atmen. Originell ist eigentlich wenig an ihm. Am echtesten wirkt er, wenn eine gewisse drollige Schelmerei, etwa in der Schilderung der „ersten Liebe“, oder eine diabolische Lüsternheit zum Vorschein kommt als den Urformen, darin sich Grabbes Psyche

wiederspiegelt. Es entspricht nun ganz dem Gedankengang der Goetheschen Hexenküche, wenn die Frage nach dem Glück zuerst beantwortet wird mit der Mahnung, sich zu beschränken, sodann positiveren Inhalt gewinnt durch Donna Anna. Dasselbe Programm aber wiederholt sich später, Faust lehnt beide Punkte ab: er sieht nicht ein, daß er auf die Erkenntnis verzichten muß und noch weniger ist sein Sinn auf Anna bedacht. So muß ihn der Ritter erst durch die Tat überzeugen, daß er recht hat.

Nach mancherlei Seltsamkeit und Dunkelheit, die nicht zu überzeugen vermögen, kommt dann erst Schwung in die Szene, als Faust die Auseinandersetzung abbricht: „Die Welt durchgründet. Frei atm' ich in der Glut des Firmamentes!" Hier wird Goethe fallen gelassen; Grabbes Phantasie, die sich in fliegenden Kometen und lodernden Sonnen schon seit Gothland auskennt, greift begierig nach der schon im Volksbuch ausgeführten Fahrt von den Schlünden der Hölle bis zu den Scheiteln der Himmel, von Soden ebenfalls angenommen, mit wundervollem Tiefsinn, mit großartiger Pracht gestaltet in Byrons Kain. So kontrastiert mit der durchsichtigen scharfen Luft der Verstandes - Aufklärung das Phantastische, Mysteriöse, Fabelhafte, Allegorische. Der Zaubermantel wird ausgebreitet und beide fahren davon. Octavio soll den entscheidenden Eindruck wiedergeben: Beinah glaub ich selbst an Zauberei!

IV.

Der ersten Szene des 2. Aktes geht ein andantino amabile von Lortzing voraus. Und Liebe ist das Thema, das hier fünffach variiert wird: die grobe Fleischeslust Leporellos, die phantastische Schwärmerei Don Juans, die bürgerlich bängliche, sentimentalische Liebe, der konventionelle Herdentrieb Octavios, Fausts plötzliche Verliebung in einer kritischen Stunde unter Einwirkung höllischer Zauberkunst, und endlich die Enthüllung, daß früher der Satan auch geliebt hat.

Der psychologische Begriff Liebe wird in seine Elemente zerlegt. Jeder erhält einen Teil zugemessen. Anna und Don Juan haben zunächst Gelegenheit, in einem Monologe, wie in Opernarien, ihre Gefühle sprechen zu lassen. Grabbes Technik ist höchst primitiv, statt kunstvoller Verwebung eine lose Mosaik.

Auch hier wirkt eine Reminiszenz an E. T. A. Hoffmann. Zwar erreicht Grabbes Don Juan nicht ganz die extreme philosophische Höhe, zu der er im Capriccio in konsequenter Ausdeutung seiner dämonischen Eigenschaften in allmählicher Entwicklung hinaufgeführt wird, daß er „aus lauter satanischer Lust am zerstören, aus bloßer Verachtung und in frevelndem Hohn gegen Natur und Schöpfer gerade in der Verführung einer geliebten Braut den höchsten Triumph“ sieht.

Seine unedle Verachtung des Weibes ist nicht so tief begründet — doch ist das natürliche Verlangen durch ein metaphysisches Motiv zersetzt. Hier kommt es aufs Frommtun an und deshalb beginnt Juan mit dem seltsamen Bild, daß Annas Blick wie ein Todesengel ins Eden geleite. Es entstammt dem Zwiegespräch zwischen Anna und Don Juan, dem einzigen das beide führen, an dem man überhaupt studieren kann, wie Grabbes Phantasie Bilder schafft und wie er sie sucht (vgl. auch Rattengift in Scherz, Satire). An seltsamen Einfällen, barocken Fragmenten, kühnen Gedankenblitzen fehlt es nicht. Aber als ganzes vermag die gleich spanischen Koloraturen frostige Bilderjagd dieses Liebesgespräches, das ein „Nieliebender, gänzlich Unsentimentaler“, dem „Romeo und Julia“ „zu sinnlich“ war, verfaßt hat, nicht zu erwärmen, und doch hat Grabbe selbst es hochgepriesen. Phantastische Hyperbeln statt warmer Naturlaute. Es ist keine blutvolle Leidenschaft weder bei Don Juan, bei dem nicht etwa nur das tiefere Gefühl, sondern auch die Lust der Sinne durch die Reflexion zerstört wird, noch bei Donna Anna, bei der der Gegensatz dadurch unfruchtbar und abstrakt wird, daß sie für Octavio nur eine erzwungene Neigung hegt, so daß

damit ihrem Ehrgefühl kein vollgiltiges Äquivalent geboten ist. Der Dichter überträgt hier auf Anna das katholische Keuschheitsmotiv der Calderonischen Justina und er verleiht ihr die erlösende Gewalt reiner Jungfräulichkeit, wie er sie etwa in der Romantik z. B. bei Fouqué finden konnte. Don Juan schiebt zum zweiten Mal die günstigste Gelegenheit auf und begnügt sich statt der Taten wiederum mit Worten. Man fühlt das Konstruierte heraus. Er überironisiert noch die romantische Ironie, indem er wie Sulla und die übrigen Übermenschen Grabbes suverän mit seinen Empfindungen zu spielen trachtet, damit aber auch jedes Glücksgefühl mordet. In dieser Art von Geistigkeit wirkt der Schillersche Impuls für den Dichter nach. Wie Heine über die Gräfin und Hofrätin spottet, die fein säuberlich von der Liebe reden, so gießt Don Juan seinen Spott über die Empfindsamkeit, den zahmen Herdentrieb, die dressierten Gefühle Octavios aus. Es ist zuviel Hohn und Zynismus in ihm und das pfiffige Schelmengesicht des Dichters lugt überall hervor. Dazu verfolgt der Dichter die maliziöse Nebenabsicht, die stereotypen Wendungen schaler und flacher Operntexte zu parodieren. Dabei wirkt Octavio als schüchterner Liebhaber gar nicht so unsympathisch und nur zuletzt kommt der Philister zum Vorschein.

Den Bühnenverhältnissen Rechnung tragend, hat Grabbe Faust und Don Juan wenigstens räumlich zusammengebracht. Faust hat seine Reise (also in etwa 18 Stunden) vollendet, jene Reise, die uns weitschweifige Kapitel des Volksbuches erzählen, die der stürmende Flug der die Größe der Welt ausmessenden Phantasie Schillers feierte. Unverkennbar wirkt das Vorbild des Byronschen Kain, bei dem der naive Realismus am besten zusammenwächst mit dem metaphysischen Problem, und abermals von Soden. Faust ist nicht zufrieden; nicht nach der Außenseite, sondern nach Kraft und Zweck forscht er, wie auch der Sodensche Faust fragt: warum rollen die Planeten? wozu die Harmonie des Ganzen? Aber wie Faust bei Chamisso einsehn muß, daß

der Staubumhüllte nicht erkennen und daß dem Blindgeborenen kein Licht erscheinen kann, so sieht der Grabbesche Held, daß romantisches Gefühl und unendliche Sehnsucht, die ihn gleich Gewitterschauern durchbeben, ungestillt bleiben müssen, und daß die Sprache wie Marksteine die menschliche Erkenntnis abgrenzt. Diese Sprachphilosophie, die hier wieder einem echten Grabbeismus aus der Taufe hilft („so wär' die ganze Menschheit nur Geschwätz"), ist Gemeingut bei Grabbe, Klinger und Byron, deren Gedankengänge sich überhaupt vielfach berühren. Grabbe macht Faust zum Romantiker. Don Juan wurzelt in der romantischen Ironie, in Faust lebt das romantische Gefühl und die unendliche romantische Sehnsucht. Wunderlich genug wirkt die Verbrämung mit philosophischen Theorieen und wir hören wieder im Zaubertheater einen Vertreter der neuesten Philosophie, der die Überlegenheit des Gedankens über Raum und Zeit wie ein moderner Jünger Kants verficht, ganz ähnlich, wie in den abenteuerlichen Spekulationen des Gothland. Fausts Erkenntnisdrang kann der Ritter nicht zufriedenstellen. Faust ist dem Teufel überlegen; jener „Schatten" hat ihm die Schranken der Satansgewalt gezeigt. Der Geistesmensch Faust denkt noch, wo der Satan schon zittert. Und der Ritter hatte doch gehofft, daß Faust sich auf dieser Reise fürchten werde!

Wie dann bei Byron „der Erzpriester des Skeptizismus" zuletzt dem Kain aufgibt, Adams Rasse zu vermehren, zu essen, zu trinken, zu schlafen, so wird Faust von dem Ritter zur Beschränkung gewiesen: schlaf, iß, trink. Aber dieser Ratgeber hat ein doppeltes Gesicht: einmal scheint er Faust wie ein Pädagog von dem Künstlichen und Krankhaften seines Wesens reinigen zu wollen; aber andererseits würde damit alles höhere Leben sterben. Der Satan kann nichts Schöpferisches geben. Sein Ideal ist der Gigantengeist, der ewig kämpft und haßt in Siegeshoffnung, sein Ideal die Autonomie,

Hochmut und Stolz des Höllenfürsten, der Geist des Aufruhrs und der Empörung.

Ein kritischer Augenblick ist gekommen. Es wäre nun möglich, daß Faust sich fügte und dem Ritter folgte, daß er in ein banausisches, materialistisches Leben verfiele. Die Wendung bei Grabbe gibt wohl Eigenes und Tiefes: Faust erkennt vermöge seiner göttlichen Natur den Betrug und die Einseitigkeit, die Ohnmacht der Hölle. Haß ist nur die Ohnmacht, das Rätsel der ewigen Liebe zu lösen. Ein tiefes Motiv — aber leider in recht trivialen Wendungen.

Leicht hätte nun Grabbe einen Übergang finden können. Konnte dem Forscher auf seiner Himmelsreise nicht die Bedeutung des Gravitationsgesetzes aufgehn, konnte er nicht auf die Harmonie der Sphären lauschen als auf einen Lobgesang der Liebe, die die Welt im Innersten zusammenhält? Aber hier verwirrt der Dichter absichtlich, damit der Satan nicht überflüssig wird, durch allerlei tolles Zauberwesen. Der Ritter übt seine Zauberkünste und hält Faust, dem in einem Zustand der Haltlosigkeit zwischen Hölle und Himmel Irrenden, den Zauberspiegel vor. Der erste Punkt des Programms ist erledigt. Der in seinem Erkenntnisdrang Getäuschte ist nun vielleicht bereit für die Lockungen der Liebe.*)

Abermals sind die Gedankengänge aus Goethes Hexenküche wiederzuerkennen: nach dem vergeblichen Hinweis auf ein Leben in Beschränkung schreitet Mephisto zum Zaubertrank. Diese Entwicklung ist ganz natürlich, aber Grabbe muß sich höchst gewaltsam aus dem Gedränge herausarbeiten. Vor allem findet sich bei Grabbe der tolle Widerspruch, daß Faust wie bei Klingemann verheiratet ist. Ja er behauptet, der Weiber satt zu sein, (wie und weil Hamlet keine Lust am Weibe hat). Merkwürdig genug ist der Versuch, sich aus

*) Aber die Doppelnatur der Liebe ist gleichzeitig sinnlich und geistig, teuflisch und himmlisch!

diesen Wirrnissen herauszuwinden. Faust hat noch nicht wirklich geliebt, weil die Erkenntnis der Gottheit ihm wichtiger war und die Liebe Nebensache. Jetzt aber verzichtet er auf das Wissen, um sich ganz der Liebe zu ergeben. Es tritt also ein Austausch, eine Umkehrung ein.

Grabbes Bizarrerie treibt die wunderlichsten Blüten. Faust bleibt auch als Verliebter Philosoph, und um die Laute echten Gefühls zu meiden, stellt er die kältesten Reflexionen über den Grund seiner Verliebtheit an. Charakteristisch für Grabbes seltsame Bildersprache sowie für die Paradoxie seines Denkens ist es, wie Faust von Farbe und Tiefe der Augen Annas ausgeht, um dann auf Dämmerung und Nacht zu kommen und mit der Hyperbel zu enden: „des Himmels Gründe — Sandbänke sind sie gegen dieser Augen Tiefen". Soviel wissen wir jetzt, daß Faust und Don Juan um dasselbe Ziel ringen; aber es wird auf eine äußere Machtprobe herauskommen, und der Teufel ist zu einem Knecht herabgesunken, der sich nur auf äußere Kunststücke versteht. Mit dieser Degradation ist aber die Rolle des Teufels eigentlich zu Ende. Andrerseits ist Faust verzaubert und ganz der Zauberer geworden.

In der folgenden Szene voll grell-bunter glühender Farben soll die große Szene in der Oper (man vergl. sowohl Mozart als auch Spohr) und das Maskenfest bei Klingemann noch überboten werden. Überall grelle schreiende Farben, tollkühne Hyperbeln, satirische Streiflichter, philosophische Perspektiven von zweifelhafter Tiefe. Aber lauter Momentbildchen ohne innere Verschmelzung.

Die Szene beginnt mit einem komischen Auftakt; da sind der an den trunkenen Kapulet erinnernde bezechte Polizeidirektor Rubio (rot) mit seiner stereotypen Redensart: wie man zu sagen pflegt, und Negro (schwarz), der sich über die spanische Ehre erlustiert. (In der letzten Szene werden übrigens beide verwechselt.) Don Juan, der der Einladung gefolgt ist, stellt das Thema auf: erst Wein, dann Tanz, dann Mord. Faust muß — des Kontrastes wegen — immer wieder das Scheide-

wasser des Verstandes auf sein Gefühl gießen. Jetzt erst läßt Faust, wie er bei Goethe im 2. Teile dem Lynkeus für Helena anbefiehlt, die Burg auf dem Montblanc errichten; aber die farbenprächtige Schilderung fällt zuletzt ins Burleske, wenn er dem Ritter befiehlt, Fixsterne vom Himmel herunterzureißen, um das Gewand der Geliebten damit zu schmücken. Anna, finster, angstvoll, zittert unter Juans Anblick, der mit einem ganz unmöglichen Vergleich den Schönheitsblitz Annas mit dem Donner seines Herzschlags begleitet. Für Don Juan und Leporello richtet sich Grabbe nach E. T. A. Hoffmann, Faust wird mit der infernalischen Schwermut der byronischen Helden umkleidet, er wird wie der Kosar oder Lara mit schwarzen Locken und weißer Stirn ausgestattet. Von der Erscheinung des totenköpfigen Kavaliers mit dem funkensprühenden Genossen fällt ein lähmender Schrecken auf die ganze Versammlung. Wie in der vorhergehenden Szene sucht Grabbe die Stimmung des Unheimlichen, Grauenerregenden zu steigern; aber wieder fällt uns der Gespensterhoffmann ein, der virtuos Entsetzen und Schauder in dem Leser erweckt, wenn etwa der unheimliche Gast plötzlich ins Zimmer tritt.

Octavio fällt in dem improvisierten Streit, während gleichzeitig ein Hoch auf das Brautpaar ausgebracht wird und der Polizeidirektor in einen Schlummer verfallen ist, aus dem er nicht wach zu rütteln ist.*) Der Ritter muß Faust zur Entführung Annas helfen, aber der Kontrakt ist so schlecht abgefaßt, daß er Faust hinterrücks verraten kann, wiewohl Don Juan späterhin ebensowenig Aussicht hat, wie augenblicklich. Wie der Teufel in „Scherz, Satire" die Heirat zu hintertreiben sucht, so hat er es jetzt fertig gebracht, Don Juan und Faust aufeinander zu hetzen. — Die Lakonismen

*) So wirkt Grabbe durch den gehäuften Effekt einer mehrfach parallelen Handlung, durch verdoppelte Kontraste: Die Haupthandlung wird begleitet durch ein Echo hinter der Bühne, durch ein satirisches Intermezzo im Vordergrund.

Don Juans haben etwas Monumentales und die Abbreviaturen atmen Stimmung; dieser Freskenstil liegt der Dichternatur, die hier die ihr eigentümliche Form gefunden hat. Don Juan spekuliert, ähnlich wie bei Molina, auf das Ehrgefühl des Gouverneurs, dessen höchster Schmerz sich grotesk darin kundgibt, daß sogar das Bild des Königs sich verdunkelt. Immer kommt der Witzbold zu Vorschein. Der Gouverneur ist wie ein preußischer Beamter, der nichts Höheres kennt, als die Meinung seines Vorgesetzten. Er übergibt also Don Juan nicht den Gerichten, sondern stellt sich zum Duell; mit Negro schütteln wir den Kopf über solche spanische Manieren, die aber wiederum recht modern sind. Don Juan, der bisher nur ein verunglückter Verführer ist, bleibt unverzagt: „Denn wär' auch sein der Höllenthron, nicht hauset Faust in ihrem Busen"! In der Tat stehen die einzelnen Figuren ohne jeden Zusammenhang nebeneinander. Don Juan und Anna haben Berührungspunkte; beide empfinden wie Geschöpfe von Fleisch und Blut, beide haben gesunde natürliche Instinkte. So stehen sie im Gegensatz zu Faust, der ihnen krank verstiegen unnatürlich verzaubert erscheint. Aber andererseits ist Anna wieder von einer abstrakten Vorstellung beherrscht, von der Ehre, und ihr Reinheitsgefühl sträubt sich ebenso gegen Don Juan wie gegen Faust; denn beide sind moralinfreie Übermenschen jenseits von gut und böse. Der 1. Akt stellt Don Juan und Faust nebeneinander, der II. in der 1. Szene ebenso, während die 2. die Fäden verschlingt.

V.

Dauernde ewige Gefühle hat Don Juan mit schärfster Skepsis zersetzt als Heuchelei oder Unnatur. Er soll seine eigene Gefühllosigkeit bewähren, und zu diesem Zweck wird das Duell zwischen Don Juan und dem Gouverneur ausgeführt, wobei wieder Grabbes satirische Neigung mitschwingt. In der ganzen Tradition bildet den Schluß der Juanhandlung die Tötung des Gouverneurs. Bei Molina stirbt der

Gouverneur nicht so fromm, und Don Juan erscheint als ein feiger Verräter. Die Lästerungen angesichts des Sterbenden sind ein traditionelles Motiv; bei Molina spottet Don Juan, als der Sterbende ihm vorhält, Gott sei ein gerechter Richter: „Dann ist ja der liebe Gott ein sehr geduldiger Gläubiger"; und auch in der Oper bemerkt Don Juan ziemlich roh: „der Dummkopf, der Aff' ist tot!" Dieser zynische Grundton ist dann bei Grabbe in alle seine Schwingungen zerlegt und gibt Gelegenheit, den Charakter Don Juans zu entfalten.

Glaube und Atheismus — ein Sterbender und ein Lebensüberströmender werden kontrastiert. Die Materie verhöhnt den Geist. Der Lebensdrang wirkt zerstörerisch, aber der Zerstörer lächelt nur darüber — mitleidlos wie Faust. Wie solcher Spott gleichsam überbereit von Juans Lippen springt, das weist auf die Lösung innerer Spannungen im Dichter selbst.

Der starke Lebensbejaher hat kein Mitgefühl, kein Verantwortungsbewußtsein; keine Gewissensstimme antwortet auf die Anklagen des sterbenden Frommen, der seine eigenen kleinen Fehler schmerzvoll bereut. Und dabei umkleidet er seine Ansichten mit dem Scheine des Rechts, mit dem sophistischen Blendwerk eines philosophischen Materialismus. Wieder berührt er sich mit der Weisheit des Ritters, sodaß also Faust ein doppeltes Gegenspiel hat. „Iß, trink und lieb, denk an anderes wenig, so sprach Sardanapal, der weise König", heißt es bei Byron, und die Botschaft Shelleys hörten wir schon. „Das Natürlichste ist das Rechte." „Jeder Mensch will sich selbst erhalten und jeder will vergnügt sein." So lautet die Weisheit der französischen Materialisten und der englischen Lustphilosophen. Es ist die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, die den Ton färbt. Das metaphysische Problem schließt hier verhältnismäßig einfach die zufälligen Verteidigungsgründe ab.

Don Juan, der so oft die günstige Gelegenheit verpaßt hat, bricht auf, um Anna zu suchen, aber nicht um den letzten Wunsch des sterbenden Gouverneurs zu erfüllen. Mit Lepo-

rello treffen wir ihn am Abhang des Montblanc. Welch ungeheurer Rahmen wieder für tiefe Naturpoesie, welch großartige Szenerie für gewaltigen Gedankenschwung! Aber zunächst tritt Leporello in den Vordergrund, dem wir für seine originellen Bemerkungen mit seinem Herrn gern ein Goldstück geben. An eigentümlich Grabbeschem Gehalt, an grotesker barocker Komik, die sich aus der Kontrastwirkung einer erhabenen Natur und eines ängstlichen Menschen ergibt, fehlt es nicht. Don Juan wird immer toller und lustiger, Leporello immer kleiner; ihm fallen seine Sünden ein, sodaß er sogar Lisette zu heiraten verspricht. Da wird Don Juan einen Augenblick ernsthaft, und nun folgt wieder ein lyrisches Glanzstück; anstatt Hohn und Spott — die Don Juanidee positiv gewendet, das hohe Lied von der freien Liebe, wie es gesungen wurde, seitdem es Dichter gibt; mit wilder Naturkraft im Sturm und Drang, mit mehr Ironie in der Romantik. Vor allem haben wir hier wieder den Ausdruck echten Byronismus'. In Byrons Don Juan heißt es: „die Ehe scheint von Liebe herzustammen, wie Essig von des edlen Weines Saft"; oder: „glaubt ihr, wenn Laura Petrarcas Frau gewesen, man würde heute Sonette von ihr lesen." Und ähnlich hatte sich noch unlängst Immermanns Celinde ausgesprochen. „Die Dichter fabeln viel von Dolch und Gift, als Feinden zarter Liebe, sie vergessen die schlimmste Feindin stets, die Heirat, drüber. Frei will ich sein, nur in der Freiheit fühl ich!" (Cardenio und Celinde IV 1 1826.) Dieses Lied auf die Freiheit beginnt mit einer grotesken Antithese, dann verkündet Don Juan mit ungewohntem Schwung seine Religion der Liebe — um mit einer platten Sentenz auf der Erde bei Leporelloscher Wirklichkeit zu enden. Echt Grabbe!

Gleich darauf kommt es zu der entscheidenden Auseinandersetzung zwischen Don Juan und Faust,*) in der die

*) In der Tat konnte Lortzing Ringelhardt in Köln den scherzhaften Rat geben: „Die Szenen, wo sie zusammenkommen, sind wegzustreichen; alsdann kann Kramer beide Rollen zusammenspielen." (Kruse, Lortzing S. 28).

Grundtendenzen des Stückes, wie wir sie schon kennen, bloßgelegt werden. Don Juan, der Vollmensch, trotzt dem Übermenschen Faust, dem Schwächling, der zur Hölle floh, weil er das frische Leben nicht genießen konnte. Der höllische Zauber ist wie ein äußeres Gewand, d. h. Fausts Wesen bleibt davon unberührt und so bleibt er ohne Wirkung.

Überraschend ist die Konsequenz, mit der die Souveränität des menschlichen Ich festgehalten wird. Bereits im Gothland verkörperte sich die philosophische Überzeugung von dem geistigen Kern des menschlichen Wesens. Es gibt keine Macht in Himmel, Hölle und auf Erden, der sich Don Juan nicht gewachsen fühlt. So versagt der Zauber auch bei C a l d e r o n vor der Macht des freien Willens. „Nietzsche'sk Ordskifte i Montblancs Alpenatur" heißt es bei Behrens (S. 153). Auf N i e t z s c h e führt der Ausdruck Übermensch, den Goethe zuerst geprägt hat; auf die Verwandtschaft zwischen Grabbe und Nietzsche als Verkündiger der Herrenmoral haben wir anfangs hingewiesen, insbesondere werden wir noch in den Faustszenen Geistesblitze, Aphorismen, Orakelsprüche treffen, die wie hypermoderne Offenbarungen Zarathustras anmuten.

Jedenfalls erweist sich Don Juan innerlich dem Übermenschen Faust überlegen, und dieser hat nur die Macht, ihn durch die Luft zurückzuschleudern. Von hier an folgt Grabbe wieder der Überlieferung, die die Herausforderung durch den flüchtenden Don Juan in die Kirche verlegte. Ursprünglich reden die Tatsachen ihre eindrucksvolle Sprache. Der Epigone aber beutet die traditionellen Motive effektvoll aus. „Eine herrliche Szene, voll Phantasie und Humor; alle Grausen des Geisterreiches stürmen auf Don Juan ein" rühmt Grabbe selbst.

Don Juan in der stolzen Höhe eines Ich schüttelt den Teufelszauber ab. Als geistiges Wesen versteht er die Geister, aber auch ihnen trotzt er. Der Geist des Lebens ist die gewaltigste Macht. Vom imponierenden Übermut bis zum vernichtenden Spott — in allen Farben sprüht sein Hohn.

Die vom Geiste katholischen Priestertums beherrschten spanischen Zuhörer, in deren Phantasie die Schrecken der Hölle lebendig waren und die vor dem leibhaftigen Teufel bebten, überlief ein Grauen bei solchem Frevel. Vor solchem frommen Schauder ist Leporello sicher, er hat nur die abergläubische Furcht des ungebildeten kleinen Mannes vor den Schauern des Friedhofs; sobald er aber aus dem spürbaren Machtbereich der Geister heraus ist, bekommt er — wie Shakespeares Falstaff — wieder prahlerischen Mut und verliert seine natürliche Feigheit. Da hat der Dichter mit ein paar aus dem Leben schöpfenden Zügen ein realistisches Kabinettsück geschaffen. Don Juan war in der Duellszene mehr in der Verteidigung, jetzt leuchtet sein Trotz auf; er wird angriffslustig, obwohl ihn zunächst niemand herausfordert; auf dem Hintergrunde der Gräberstätte der Friedhofsruhe tobt tollster Lebensmut, übersprudelnde Kraft. In der Oper vernimmt man unerwartet die Stimme des Gouverneurs und hat damit gleichsam einen sichern Beweis für die Existenz der Geister; dann erst muß Leporello wie bei Grabbe die Grabschrift lesen (vgl. auch die Puppenspiele über Faust, Creizenach 171 ff.) Diese selbst lautet bei Molina, bei Mozart und bei Grabbe ziemlich gleich; nur daß sie in unserm Stück unpersönlich gehalten ist, weil Don Juan den Gouverneur ja nicht eigentlich ermordet hat. Bei Molina zupft Don Juan die Statue an dem Bart und ladet sie in sein Gasthaus, um die Rache auszutragen, aber eine Antwort erfolgt nicht. Dort und im Puppenspiel erhält Don Juan eine Gegeneinladung. Aus der Oper nimmt Grabbe das „Ja" des Gouverneurs und das „seltsam" Don Juans; jenes ungewöhnliche Erstaunen, das den Molièreschen Sganarelle kritisieren läßt: voila de mes esprits forts, qui ne veulent rien croire. Mit Absicht ist das geplante Mahl schon vorher erwähnt; wie sollte Don Juan sonst dazu kommen, da ja der Geist erst nach der Einladung antwortet. Der große Gegensatz: Geist des Grabbes und Geist des Lebens, des Weines, Schatten und Fleisch und Blut ist glutvoll feurig

flammend gemalt. Auch diese Antithese freilich begreift man erst in ihrer vollen Bedeutung, wenn man den Dualismus der katholischen Religion in ursprünglicher Tiefe faßt. Verruchterer Frevel war nicht denkbar; frecher kann Sinnenlust und Fleischessünde nicht das Ewige, Göttliche, Unsichtbare verhöhnen. Allen Gegenmächten zum Trotz bleibt Don Juan der er ist, und wächst immer mehr in die Sünde hinein. Die Steigerung beruht darin: daß er, der vorher an Geister nicht glaubte, auch jetzt nicht zagt, da sie ihr Dasein bewiesen haben.

Der Schluß ist eine geistreiche Vertiefung des Operntextes und man soll alles heraushören, was uns in Mozarts Tönen erschüttert. Die Satire überwuchert das tragische Element. Die Stimmung eines seltsamen Grauens packt uns an und ein sprühendes Leben leuchtet, das uns beim ersten Eindruck frappiert. Grabbes Begabung für jene romantische Mischung phantastischer Laune, grotesker Komik, toller Kontraste, lauernden Verderbens, drohenden Verhängnisses ist nicht abzuleugnen. In kühner Kombination erscheinen noch einmal alle Gegenmächte. Fast könnte man fürchten, daß die Don Juan-Tragödie mit einer prosaischen Verhaftung abschlösse. Aber wir möchten die burleske Polizeiszene nicht missen. Auch dieser Einfall hat übrigens seine Geschichte; schon bei Molina fragt Catalinon: wenn's die Polizei wäre!; diese erscheint bei Maler Müller und auch bei Klingemann; Goethes Mephisto weiß sich trefflich mit der Polizei abzufinden; endlich erinnert die Art und Weise, wie Don Juan die Sätze Rubios abschneidet und in anderm Sinne ergänzt, an Molières Dimanche. Die Sache ist bei Grabbe aber nicht ohne tieferen Humor: es fällt ein satirisches Streiflicht auf die irdische Gerechtigkeit, auf die gesellschaftliche Sitte; sicher kommt Grabbe dieses Hohnlachen auf die Allmacht der Konnexion von Herzen. Mit groteskem Humor wird das Thema behandelt: das Genie und die Polizei, Herrenmoral und feige Sklavenmoral. Man versteht jetzt, wie Don Juan zu seiner Verachtung von Sitte und

Heuchelei gekommen ist. Wir haben wieder eine glänzend durchgeführte Antithese; Don Juan: ich erlaube mir alles, was ich kann, ich bin der ich bin, ich tue, was mir gefällt. So der Freigeist, der Stürmer und Dränger, das Genie. Und nun die Vertreter der Ordnung: sie sind ohne Mut und ohne Kraft. Negro kann nur nachsprechen und angeben. Rubio unterscheidet zwischen großen und kleinen Verbrechern „So 'n kleines Mördchen" (Klingemann: so ein Alltagsmord IV 1; der ganze große Gegensatz auch im Gothland: aus Feigheit fromm I, der mitleidige Pöbel III, Held und Mörder IV, so auch Byron, z. B. im Corsar: du bist ein Heuchler, der geheim verspürt, was kühne Geister offen ausgeführt). Also die irdische Gerechtigkeit wird von Don Juan bloßgestellt, aber auch die ewige kann ihm nichts anhaben. Diese Gegenmacht wirkt komisch, aber auch die andern Gegenmächte machen keinen Eindruck. Sittliche Größe vermag der verneinende Geist nicht zu schildern. Aber die massive Gewalt aller Sinne wird heraufbeschworen: Geruch, Gehör, Geschmack, das unsichtbare Grauen vertreibt Don Juan — wieder ganz nach dem Rezept des byronschen Helden — mit grob materiellen Mitteln: Wein und Braten; vor ihrer Realität kommt die Geisterwelt nicht auf; es gilt der Augenblick und nicht das was kommt; der Mensch ist, was er ißt — Don Juan wird ganz Fleisch, ganz Materie. — Das Erscheinen Faustens löst nichts Tieferes aus, der ganze Gegensatz fällt zur Erde. Don Juan berührt Annas Tod, aber nicht bis zum Grunde. Er will sich als Ritter rächen, aber da dieses Verlangen bald gegenstandslos ist, wird er sich nach einer anderen umsehen. — Weiter werden die Motive der Oper ausgedeutet und gesteigert, während gleichzeitig die Musik wieder einsetzt. Leporello, dessen Angst mit köstlicher Realistik gezeichnet ist, wirft alles Eiserne weg, während Don Juan — immer wilder und toller — auf Donner und Blitz toastet. Das Erscheinen des steinernen Gastes ist in der Oper viel wirksamer als bei Grabbe: die zurückgewiesene

Elvira taumelt zurück, entsetzt vor dem, der vor ihr steht. Die realistische Speisekarte Don Juans (20. I. 28) haben gleichzeitige Kritiker (in Halle und Leipzig) allzu exzentrisch gefunden. Die Furchtlosigkeit Juans bleibt in der Oper und bei Molina aber nur solange, bis das Gericht sich sichtbarlich zeigt. Molinas Held greift zum Dolch, als der steinerne Gast die Hand nicht losläßt wie bei Grabbe, der aber schon vorher Don Juan den Stahl hat zücken lassen. Auch die augenscheinlichen Schrecken der Hölle — und da liegt doch für einen bloß materiellen Augenblicksmenschen ein Widerspruch — erwecken ihm kein Reugefühl und keine Angst, und es ist noch nicht zu spät, als er das höllische Feuer sieht. Aber statt des „Nein" der Oper: „alles was ich tat, gefällt mir, ich bleibe was ich bin." Satan im Festgewand breitet seinen Mantel zur Feuersbrunst, die Don Juan verschlingt. Und auch Leporello, der sonst gewöhnlich mit dem Schrecken davonkommt, läßt der grausame Dichter dran glauben. „Ein Allegro setzt triumphierend in D-dur ein, geht dann nach Moll über und schließt darin kräftig ab."

Von keiner Gegenmacht gebrochen, kein Zeichen von Schwäche — trotzig fährt Don Juan dahin. Die poetische Gerechtigkeit, welche die Einheit der gestörten Weltharmonie wieder herstellen soll, mußte bei Molina notwendig walten („denn so verlangt es Gottes Strafgericht, wie eines Menschen Taten, so sein Lohn"), und dieser ursprüngliche Gedanke hat sich bis Mozart erhalten. Hier ist zum ersten Mal die Moral gründlich ausgetrieben. Aber damit steht Don Juan jenseits des Menschlichen.

Don Juan hat Recht, während es sonst immer umgekehrt ist. In der Gluthitze des verneinenden Geistes werden die Potenzen, die die Realität der sittlichen Mächte ausmachen, zu verkümmerten Resten abgeschmolzen. Moral und Schuld sind Korrelatbegriffe. Die Hölle hat immer nur einen moralischen Sinn und sie ist hier eine Vorstellung ohne innere Wahrheit. Sie ist ein Spott, ein Schemen in der Vorstellung des durch-

aus subjektiven Satirikers. Es ist wohl zuviel, die Don Juanhandlung als reine Satire aufzufassen, aber streng genommen hat das Stück keinen Schluß. Der Teufel kann nicht einerseits als Ausgeburt des Spottes und wieder als tragische Macht erscheinen. Aber damit mußte Grabbe für seine Zeit als entschiedener Neuerer erscheinen, damit geht er über die moralisierenden Tendenzen des Sturmes und Dranges heraus; wieviel dort auch gestürmt wird, Karl Moor beugt sich unter die Weltordnung. Klingers Faustroman beweist, daß Tugend und echte Menschlichkeit unzertrennlich zusammengehören (die Theodicee des Satans S. 378). Grabbes Helden tun zuerst bewußt den Flug über Gut und Böse hinaus. Solche Übermenschen und Herrennaturen begegnen uns durchweg bei Grabbe.*)

Wirkt Grabbes Don Juan als tragischer Charakter? Gewiß, imposant sind die Größe seines Geistes, die Stärke seines Wollens, die unerschütterliche Konsequenz; die furchtlose Bejahung seiner Schuld löst starke Erregungen aus; auch der Verbrecher kann „durch die Konsequenz einer in kühnen Entwürfen schaffenden Natur“ tragisches Interesse erwecken. Härte, Grausamkeit, Gefühllosigkeit sind Ingredienzien, die der Tragiker verwenden muß, und hier leistet Grabbe auch Großes. Aber das ist nur die eine Seite. Die Gegenmächte wirken nur komisch, aber auch Don Juan fühlt nichts, und der innere Zwiespalt zerreißt nicht sein Inneres.

Der Kritiker der literarischen Blätter bemerkt: den kühnen Mann schmilzt ein Blitz nicht um — es bürgt niemand, daß seine scheinbaren Grundsätze und Überzeugungen von dem ersten Strahle der Wahrheit, der anspruchslos in seine Seele fällt, in Flocken zerfahren, wie der Genius Tetel in

*) Insofern ist das Urteil Gutzkows, der die radikale Herzlosigkeit der genialisierenden Grabbeschen Produkte verwarf, von Interesse: Grabbe sei ohne alles Bedürfnis nach anderen gewesen; es habe ihm der Sozietätstrieb gemangelt, und aus dem entspringe alles Gute und Rechte.

Meister Floh. Wenn er nicht von dieser Seite gewappnet und unverwundbar erscheint, ist er durchaus kein tragischer Held."

Man kann die Mitte halten — die Mittelmäßigkeit zu sehr verteidigen, aber auch wieder das Genie übermäßig erheben. Der Lebensbejaher wird Lebenszerstörer. Aber wie reimt sich das mit der Farce vom Satan, wie der Teufel mit der immanenten Tragik des Helden!

Leben und Philosophie sind nicht organisch zusammengewachsen. Von außen her hat der Dichter begonnen, von der Höhe der Gedanken ist er herabgestiegen (vgl. auch Hebbels Rezension in seinen Tagebüchern). Grabbe hat als Epigone Don Juan für seine Zeit zu modernisieren gesucht, die natürliche Naivetät, die klassische Einfachheit und Klarheit hat er im Zeitgeschmack mit allerlei philosophischem Raffinement ausgeschmückt; sein Don Juan ist ein „Decadent neuester Sorte" und verhält sich zu dem Molinas ungefähr wie ein Don Juan von Richard Strauß zu Mozarts Musik. Als Versuch der Umwertung aller Dinge, des Tragischen ins Satirische, als Kulturdokument übt Grabbes Don Juan-Drama seine Wirkung.

Kein großer Charakter ohne Einseitigkeit und damit ohne tragische Schuld. Glänzender Geist, feurige Sinnlichkeit, ritterlicher Mut lassen Don Juan zunächst als ein herrlich begabtes und darum auch wahrhaft glückliches Geschöpf erscheinen. Er scheint alles zu erfüllen, was die Natur im Menschen verheißen hat: er ist ein echter Vollmensch und unerschöpflich ist seine Lebensfreude. Bestechend wirkt sein unverwüstlicher Optimismus, imponierend dieses männliche Selbstbewußtsein. Aber durch das natürliche Ausleben seiner genialen Art kommt Don Juan in Konflikt mit der weniger genial gearteten Menschheit, in der er lebt. Diesen Kampf, diese Verwicklungen, dieses Wachsen in Schuld hinein wollen wir miterleben; aus solchen Widersprüchen fließt das Tragische. Durch den Gegensatz erwacht der Trotz; das Ich überspannt seine Ansprüche gegenüber der Gesamtheit. Und gleichzeitig tritt die Selbstentzweiung hervor, die allem Endlichen anhaftet;

die verborgenen Gegensätze, die bei der Doppelnatur des Menschen in jeder Einseitigkeit liegen, klaffen auf; ein Zwiespalt zerreißt das Innere des Helden, der sich entweder unter die Umwelt beugen muß oder sich in starrer Überhebung verhärtet. Der naive Egoismus wird zum bewußten Zynismus; der natürliche Realist wird zum Materialisten, der nur die Materie kennt und den Geist verachtet, der alles Dauernde, alles Ewige verspottet. — Grabbe, der sicher für die einzelnen psychologischen Momente, aus denen Don Juans Charakter zusammengesetzt ist, geistreiche Züge findet, sucht seine Vorgänger durch scheinbare Konsequenz zu überbieten; aber die Wirklichkeit, das Leben steckt auch der größten Einseitigkeit eine Grenze. Allzuviel Reflexion löst die Gestalt auf. So wird aus einem Menschen, der mit beiden Füßen auf der Erde steht, ein darüber schwebender Phantast. Wenn Faust, der überspannte Denker, zuletzt doch sich zur echten Menschlichkeit und zu der Liebe als dem wahrhaft schöpferischen Prinzip, der vollkommensten Entfaltung, der schönsten Blüte des Lebens bekehrt, können wir bei Don Juan eher den umgekehrten Entwicklungsprozeß feststellen. Aber im Drama selbst ist er nicht durchgeführt. Er malt sich keineswegs im Selbstbewußtsein Don Juans wie bei E. T. A. Hoffmann. Wohl aber wird dem Leser die Reflexion nahegelegt, die die literarischen Blätter fordern: der Teufel muß Don Juan in Spekulationen verstricken und ihm die Grenzen des Genusses zeigen, muß die Empfindung des Glücklichseins von der des Genießens trennen, jene nach und nach ganz tilgen und ihn, da immer wachsende Wünsche zuletzt nur durch Zerstörungen erfüllt werden können, endlich soweit bringen, daß er zerstört, um zu zerstören. Dann aber ist er für den Satan reif.

In Jena fand man den Don Juan glänzend und Faust unbedeutend; wir schließen uns mehr der Ansicht der Rezensenten von Halle und Leipzig an, denen Faust bedeutender erschien als Don Juan.

VI.

Von dem Zyniker Don Juan kommen wir zu dem Verbrecher Faust, von der Ichsucht in ihrer selbstgenügsamen Gleichgiltigkeit zu der Ichsucht in ihrer verletzenden Gewalttätigkeit. In Faust glüht die unendliche romantische Sehnsucht, die nichts, aber auch nichts Geschaffenes glücklich machen kann, während es doch nicht Teufelsweisheit, sondern Menschenlos ist, daß Kraft und Dauer nur in der Beschränkung wohnen können. Darüber hinauszukommen, hat Faust dem Satan seine Seele gegeben zur vollen Entfaltung der Macht und des Wissens. Zu spät sieht er die Schranken der Macht, die Grenzen der menschlichen Erkenntnis, den einseitigen Haß der Hölle, ohne sich darin finden können; zu spät kommt ihm die Erkenntnis, wo die Erlösung liegt: Liebe ist die einzige schöpferische Allmacht, Liebe zu der reinen, natürlich fühlenden Jungfrau Donna Anna.

Diese Liebeswerbung Faustens nun (III 2, IV 3) gehört zu dem Tollsten und Bizarrsten, aber auch zu dem Elementarsten, was Grabbe geschrieben hat. Roheit, ja bestialische Sinnlichkeit verquickte sich im Gothland mit metaphysischer Phantastik und Verstiegenheit. Wie auch hier ein philosophischer Drang sich mit der explosiven Kraft sinnlicher Leidenschaft entlädt, das erinnert an den jungen Schiller der Lauraoden. Ein seltsamerer Freier als Faust ward nie erfunden. „Ward je in solcher Laun' ein Weib gefreit?!" Faust ist schwach in seinen Sinnen; das Gefühl ist latent und wird wieder durch die Verstandesmächte zersetzt. Wüste Herrschgier und grenzenloser geistiger Hochmut machen ihn wahnbetört. Die Voraussetzungen und die Grundelemente, der Machtdurst und insbesondere der die Geheimnisse des Himmels und der Erde enträtselnde philosophische Drang, werden mit unerschütterlicher Konsequenz auch jetzt festgehalten. In dieses Chaos sonderbarster Gegensätze und Widersprüche

suchen wir nun einheitlichen Sinn zu bringen. Leuchten wir zunächst noch einmal in die wunderliche Psyche des Dichters selbst hinein. Und wir finden ein teilweise erklärendes Motiv in dem Liebesleben Grabbes, dessen Liebe „Raserei und kindliche Einfalt, Tyrannei und Hingebung" zugleich war, der mit der Pistole von Frau Lucie Liebe heischte (Duller). Wir rühren nur eben an die Frage, wieweit sich eine pathologische Erotik wiederspiegelt in der Vereinigung von Liebesqual und Grausamkeit. Nach einem Wort von Jean Paul verrät sich das „krankhafte Innerste eines Dichters nirgends mehr als durch seine Helden, welche er immer mit den geheimen Verbrechen seiner Natur wider Willen befleckt." Trotz dieser eigentümlichen Prägung können wir doch wieder ganz deutlich die Vorbilder feststellen. Grabbe überbietet noch Byron: er baut einen phantastischen Wunderpalast auf dem Montblanc, während Byron sich mit der Jungfrau begnügt; Childe Harold fühlt sich wenigstens innerhalb der gewaltigen Schöpfungswunder wohl, aber dem größenwahnsinnigen Faust genügt alles nicht. Klingemanns Faust dürstet nach einer Seele, die ihn versteht; er trachtet Helena, nachdem er sich zunächst in ihr Porträt verliebt hat, mit all seiner Macht zu gewinnen, „sie muß mein sein!" (auch der gepeinigte Hund findet eine Parallele bei Grabbe). Aber in Helena ist ein böses Prinzip verborgen; sie macht Faust zum Mörder an seinem Weibe Käte. Hier verläßt Grabbe Klingemanns Spur und knüpfte an die Beschwörung der edlen Christin Justina durch den heidnischen Zauberer Cyprian bei Calderon an. Aus allerlei Steinbrüchen wird das Material herbeigeholt, und nach Cyclopenart werden die Blöcke — ohne Fügung, die Risse unausgefüllt — zu einem seltsamen, grotesken Bauwerk aufgetürmt.

Faust kann alles — nur nicht Anna zur Liebe zwingen. Er entfaltet seine ganze Macht und gleichzeitig reizt ihn der Widerstand zum Ausbruch seiner Raubtiernatur. Seine unerhörte Liebe äußert sich darin, daß er den Himmel stürmt

und den Diabolus, den Verräter, peinigt; darin tobt sich zugleich sein Schmerz aus, daß er, der Hölle verfallen, Heil und Glück verscherzt hat. Wir hören das Geschrei des gemarterten Teufels, während Faust wie ein drohender Gott der Tiefen Liebe heischt und Anna flehend aber standhaft ihn abweist. Die Liebe entzündet den vollen wahnsinnigen Rausch der Macht: die Liebe des Übermenschen, die in ungeheuren Bildern — wir kennen allerdings die aufkochenden Meere, die einstürzenden Welten schon aus dem Gothland III 1 (dort auch zu vergleichen Cäcilias Versuch, Go. zur Tugend zu führen; die Geliebte wird lieber getötet, als andern überlassen), gemalt wird. Faust schnaubt nach Liebe wie der Tiger nach Blut. Dieser grellen, krassen, schreienden Zeichnung gegenüber erscheint Anna wieder allzu farblos und ohne Leben; nichts von der Naturfrische, der Naivetät, der lebenswarmen Sinnlichkeit des Goetheschen Gretchen.

Das Schlicht-Menschliche imponiert dem Verstiegenen nicht, aber wenn Goethes Faust Gretchen liebt, so ist das eine Durchgangsepisode, bei Grabbe ist Anna das entscheidende Erlebnis. — Dem üppig überströmenden Colorit in Fausts Ausbrüchen stehen wieder die kargen Laconismen Annas gegenüber.

Der Paroxysmus des Fiebers, philosophische Phantasien, hochfliegende Spekulationen und dann wieder die nüchternste Verstandeszergliederung der Liebe verhalten sich wie flammende Glut und eisige Wasserstrahlen. Der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen oder vielmehr zum Absurden, Abgeschmackten ist kurz. Im Tollen und Wilden schwelgt die Laune des Dichters; paradoxe Einfälle häufen sich, dabei werden unerhörte Bühneneffekte entfaltet.

Der Geist Goethes hat den Dichter längst völlig verlassen. Wie der Satan dem Herrn die Herrlichkeit der Welt zeigt, um ihn zu verführen, so übt hier Faust dem Hoffmannschen Magnetiseur ähnlich, seine Zauberkünste; aber

immer ist es ein einfaches, menschlich rührendes Motiv, das seine Zauberkraft lähmt. Die südlichen Länder, Annas Heimat, tauchen auf im Farbenglanz byronischer Schilderung. Er schüttet sie Anna zu Füßen; ja selbst, und das scheint uns widerspruchsvoll, seine Tränen (die Tränen haben auch im Gothland ihre Bedeutung I 3, III 2, V 3); aber Anna weist auf das Grab der Mutter — und der unheimliche Spuk ist vorbei. Vergeblich versucht er sie zu verzaubern, wie er verzaubert ist; so versagt in Fouqués Zauberring die Kraft vor dem Himmelsblick der reinen Jungfrau. Die Motive des Monologs klingen, die Einheitlichkeit und Kraft der Grund-Konzeption beweisend, wieder an: der machtberauschte Geistesmensch, der deutsche Philosoph und dann Faust, der Protestant, dessen Handeln als Konsequenz der neuen revolutionären Lehre erscheint, der als abtrünniger, ewig verlorener Ketzer der frommen Papistin besonders Grauen einflößt. Dieser Gegensatz — auch in Müllners Schuld und Werners Luther angedeutet — blitzt auf in einem originellen Vergleich, der Meisterhand verrät. Die graue Stadt des Nordens wird herangezaubert, wo der Zertrümmerer Luther wohnt, wo Faustens Heimat ist. Aber wie bei G. Hauptmann Rautendeleins Zauber zerfließt, als die Kinder mit den Tränenkrügen kommen, so fällt ihn hier das Wörtlein: denk an dein Weib! Man sieht nun, warum Grabbe auch hier Klingemann gefolgt ist. Bis jetzt ist Faust nur mehr Gedankensünder gewesen, jetzt sehen wir, wie der Wissenstrieb, sofern er Moral und Glauben tötet, auch Tatsünden zeugen kann. Bisher war Faust nur der Entführer, und Annas Abscheu erschien weniger begreiflich. Ihre Vorwürfe trafen viel eher Don Juan, jetzt aber wird Faust zum Verbrecher und Mörder und wächst sich zum Höllensohn aus. Er winkt und sein Weib stirbt.

Und doch verbinden sich mit den verbrecherischen Taten die Wehen einer vita nuova.

In Jena meinte man, Faust als überspannter Denker verlange nur aus Ekel an allem übrigen nach der Liebe und es reize ihm eigentlich nur der Widerstand. Aber es liegt doch auch tieferer Sinn in dieser Szene, die bei aller grellen Phantastik und bizarren Hyperromantik — trotzdem zwar die Motive formlos gehäuft werden, ohne daß sie zu einem wahrhaft einheitlichen großen Kunstwerk gestaltet wurden — doch ein kühner, origineller Geist geschaffen haben muß. Mit unleugbarer Genialität ist die wilde Stimmung festgehalten; es ist etwas Mächtiges darin, und tiefe Schwärmerei rauscht gleich einer Rhapsodie daher. Es sind tiefe Motive freilich nicht gestaltet, sondern nur angedeutet. Faust unter dem Teufelsfluch des Machttriebes hat das Gefühl, daß die Erlösung vor ihm liegt, und daß doch der der Hölle Verfallene sie nie erreichen kann; es ist die Stelle im Volksbuch, wo der Satan Faust von der Höhe des Ararat aus die Gefilde der Seligen zeigt. Es klingt hindurch ein Sehnsuchtston, ein letztes Echo aus der Welt reiner Menschlichkeit; aber der Machtverhärtete will nicht einsehen, daß das Element der Liebe Hingabe ist. Faust will die ganze volle Befriedigung: Liebe und Macht, will die Seligkeit, das Glück, das nicht vom Teufel kommt (s. Monolog), er will Anna e r o b e r n. Sie, die Reine, aber weicht zurück vor dem, der unter dem Fluch der Hölle steht und der doch wieder ihretwegen sich dem Teufel entziehen will. Und anderseits, was hat das lebendige Gefühl für Berührung mit dem toten Wissen und der Macht? Faust fühlt den Fluch der Hölle, den Wahn der Macht. Unfruchtbar und tot ist alles, was von der Hölle kommt — Liebe ist die einzige schöpferische Allmacht. Nach viel Theater und Kapellmeistermusik haben wir hier einen wahrhaft tragischen Gedanken; Rousseausche Sehnsucht des Kulturmenschen nach Natur; höchste Geisteskultur ist ein tönendes Erz, ein Nichts ohne Liebe. Die Spannung ist eine ungeheure, die Gegensätze werden bis zum letzten Extrem erhitzt und auf die äußerste Spitze getrieben.

Der Fall ist durch das Doppelmotiv kompliziert. Faust handelt einerseits unter fremdem Zauberbann: was geschieht ist nur im Zauberland möglich. Andrerseits aber kommt ein allgemein menschlicher Gedanke zum Ausdruck. Faust entsagte dem Glück und wollte nur Wahrheit. Da er alles hatte, lernt er die Liebe kennen.

Anna, die mit dem einen Teil ihres Wesens Don Juan liebt, dessen Herannahen sie gleichsam spürt, sinkt nieder: „Dein ist die Macht und unser ist der Schmerz.“ Faust aber bricht auf, um Don Juan mit Teufelsmacht zu überwältigen, die aber an dem freien Geist, dem freien Willen Juans wie Annas scheitert. Don Juan kann er nur durch äußerliche Gewalt werfen; die Macht der Geister soll er anders spüren. Er kann ihn nur vernichten, indem er Anna vernichtet, in deren Busen Juan wohnt.

Bevor er aber dazu kommt, hat der Dichter zum Teil mit Rücksicht auf die Bühnenwirkung ein melodramatisches Intermezzo eingeschoben, in dem Faust Zerstreuung in der Erde sucht und das „zerrissene Herz“ durch Schmerztränke zu betäuben strebt, während die Gnomen mephistophelisch höhnen: „O selig, wer im engen Kreis zu leben, zu genießen weiß.“ Lortzing hat die Szene ganz durch komponiert. „Die ganze Komposition hat ein sehr charakteristisches Gepräge und interessiert außerdem als einer der ersten Schritte Lortzings auf dem Boden der Romantik.“ Man denkt im übrigen zunächst an Goethes Hexenküche, worin außer dem Zaubertrank, der in der Form aber mehr an das phantastische Volksstück (Freischütz, Spohrs Faust) anklingt, auch das Beschränkungsmotiv zu finden ist, und an die Walpurgisnacht, die Faust zerstreuen soll, mit ihrem satirischen Spuk. Vor allen Dingen stellt sich Grabbe von nun an ganz in den Bannkreis Byrons.*) Manfred zitiert im Eingangsmonolog die

*) Das dürfte auch für die chronologische Festsetzung der einzelnen Szenen wichtig sein; der I. Akt entstand schon 1823. Der II. Akt wurde im Frühjahr 1827 in Angriff genommen; vermutlich wurden zunächst die

Geister und verlangt Vergessenheit; auch Trank und Schale haben dort ihre Stelle.

Von nun an nimmt Anna, in der wir zunächst Klingemanns Helena, dann Calderons Justina wiedererkennen, eine dritte Metamorphose an: Calderons Justina und Byrons Astarte werden zu einer Gestalt. Und der Einfluß von Byrons Manfred wird nun so stark, daß wir kaum zu viel sagen, wenn wir Grabbes Faustgedicht hier den ersten Teil von Byrons Manfred nennen. Was Manfred vergessen will, wird hier gegenwärtig. „Dieser seltsame, geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und hypochondrisch die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Freilich leugne ich nicht, daß uns die düstre Glut einer grenzenlosen Verzweiflung am Ende lästig wird", sagt Goethe, der selbst den Monolog und Bannfluch übersetzte. Die Byron-Biographen deuten eine Schuld des Dichters, vielleicht sogar das Verbrechen des Incestes an. Jedenfalls ist hier die Achillesferse des Übermenschen: er kann nicht vergessen. (Anders freilich denkt Nietzsche.) Manfred tötet Astarte — um ein Menschenopfer darzubringen? „Ich liebte die Geliebte und dafür warf ich alle Gaben der Erkenntnis hin und sank zur Sterblichkeit hinab." Dieses Wort Manfreds wendet Grabbes Faust unbekümmert an, obwohl er doch Kunst und Wissenschaft verworfen hatte, ehe er Anna kennen lernte. „Ich liebte sie und habe sie zerstört" — und „hätte ich nie geliebt, das was ich liebte, lebte noch." Die in diesen Motiven umschriebene Astartetragödie finden wir nun bei Grabbe wieder. Haben wir ihn damit als Plagiator entlarvt oder wie rettet er seine Selbständigkeit, wie vermag er so fremdes Gut dem eigenen Werk zu amalgamieren, wie vermag er eine solche Fülle schon anderswo vorgefundener Mo-

---

Don Juanszenen ausgeführt; für die Fausttragödie kamen zunächst wohl Klingemann und Calderon in Betracht; der entscheidende Einfluß Byrons bestimmte die letzten Faustszenen, die im Sommer 1828 vollendet wurden. Vorher war die Schlußszene fertig (vgl. 20. I. 28, in den Briefen wird nur der Satan allgemein genannt).

tive widerspruchslos zu verwerten, daß die Einheit seiner eigentümlichen, so überaus komplizierten Faustschöpfung nicht auseinanderbricht? Daß Grabbe dieses Kunststück, wenn auch nicht der Form, so doch der Grundidee nach gemeistert hat, ist allerdings unsere Ansicht, wie eine Betrachtung der letzten Szene des Faustdramas ergibt.

Rache und Eifersucht erhöhen noch den stürmischen Tumult des Herzens. Ein 60 Verse umfassender, von dem Tempo seiner leidenschaftlichen Zerrissenheit beseelter, an hastigen Aposiopesen reicher Monolog entwickelt noch einmal das Faustproblem. Der irregeleitete schöpferische Drang wirkt nur Zerstörung. „Was ich wünsche, muß ich haben oder ich schlags zu Trümmern!" Dieselbe Gewalttätigkeit bei Gothland und Berdoa: gebt mir etwas zu vernichten! Das Unmögliche soll vereinigt werden: Liebe, Macht, Egoismus. Vermieden werden soll jeder Schein von Schwäche. Aber die Kraft ist wieder verzerrt zu einem bestialischen Gelüst, bis zu unpoetischem Materialismus entstellt ist der Gegensatz zu der bloßen blassen Sehnsucht. Und dabei kämpft heiße Verliebtheit mit dem beleidigten Stolz, und wieder liegen im Streit die plötzlich aufflackernde Glut des Gefühls mit der eisigen Luft verstandesmäßiger Reflexion, in der Faust, der Philosoph, gewohnheitsmäßig atmet. Grabbes Bizarrerie, die Kälte des Geistesfürsten, dem sich mit der Tragik des Königs Midas alles in das Gold der Erkenntnis verwandelt, findet den schneidendsten Ausdruck, wenn sich Faust, der mit den Schrecknissen der Unterwelt umgebene Gigant, vergeblich den Gedanken klar zu machen sucht, warum ihn dunkle Sehnsucht hintreibt zu einem „Gewächs ohne viel Geist".

Wir werden an die Grenze geführt, wo der subjektive Geschmack entscheidet, ob er noch tragisch zu genießen vermag oder ob er eine bizarre Kuriosität bewundert. Faust ist ein Wahnsinniger, dessen Selbstbewußtsein von den wildesten Widersprüchen zerrissen ist. Grabbe schildert einen Krankheitsprozeß; ein gärendes Chaos ist diese Seele, in der die

Finsternis der Hölle ringt mit dem Lichtstrahl reiner Menschenliebe. Faust kann nicht lieben; aber er beginnt sein Herz zu entdecken und das Gefühl fängt an zu erwachen. Die Glut des Herzens ist noch nicht völlig erloschen, die Hoheit der reinen Tugend läßt ihn nicht unberührt, er vermag sie aber nicht in ihrer ganzen Herrlichkeit zu begreifen d. i. mit seinem Denken zu erfassen.

Der Machtwille und der Verstand sind stärker als das Gefühl. Zwar muß sich Faust noch mehr von der Nichtigkeit der höllischen Gewalt überzeugen, die nur die äußern Hemmungen beseitigt, aber die moralische Intoxikation, die er sich durch den Bund mit dem Satan zuzog, bleibt doch bestehen. Denn Faust ist einmal der verzauberte Unfreie und das andermal das freie Ich. Aufs höchste in seinem Stolz gereizt, sucht er durchzubrechen mit dem klaren Bewußtsein seines sündhaften Frevels: „und wärest du der Engel erster, ich verwerf dich." Damit ist er ganz schuldig und der Hölle verfallen. Faust will sich nicht das Geringste abdingen; das Seufzen, die bebende Lippe scheinen schon einen Abzug zu bedeuten. Donna Anna bleibt standhaft und stirbt.

Der Opfertod Donna Annas wirft einen Lichtschein in die verdüsterte Titanenseele. Nun erfolgt eine Krisis, eine Läuterung in dem Krankheitsprozeß. Der höllische Bann ist gebrochen: Faust empfindet Reue. Widerstrebt das einerseits seiner Machtverhärtung, so ist doch schon Fausts Verliebung ohne Gemütsregung nicht zu begreifen. Wie sich im Gothland zuletzt ein Hauch von Menschlichkeit wie verklärendes Abendrot ausbreitet: „um so länger man die menschlichen Gefühle niederringt, um so gewaltiger richten sie sich wieder auf;" so sinkt eine Welt seltsamer Phantastik wie Gespensterspuk, wie ein wüster Traum zusammen, und wir sind wieder auf der Erde. „Was ist das Leben ohne Liebe? Viel war die Welt wert — man kann drin lieben." „Mit den letzten Worten", heißt es in Grabbes Selbstrezension, „löst Faust die Dissonanzen des Stückes und macht es aus einem

Fragmente, welches fast alle Tragödien sind, die bis zur Region dringen, wo Zweifel und Glauben sich bekämpfen, zu einem Ganzen.“ Nun ist aller Trotz dahin, und in schwermütiger, reuevoller Klage erklingt vielleicht das tiefste Wort der Tragödie: „armselig ist der Mensch! Nichts Großes, sey's Religion, sey's Liebe, kommt unmittelbar zu ihm, er muß 'ne Wetterleiter haben.“ Der Gedanke der Vermittlung erzwingt sich nun Anerkennung. Faust wollte alles zusammen und zugleich haben; er, der Bedingte, das Unbedingte; wie ein Neuplatoniker, der Gott schauen will. Und doch stand er unter unfreiem Bann, und er fühlt nun auch die Macht der Hölle: „Wie glücklich könnt ich seyn, wenn ich nicht Mich an die Hölle damals schon verkaufte, Als ich dies Weib zuerst erblickte.“

Faust genest zum wahren Leben durch die Liebe. Hier offenbart sich eine allgemeinmenschliche Wahrheit und eine persönliche Erfahrung. Das liebeheischende Herz, durch kalten Machtwahn verhärtet und verdunkelt, glüht nun auf, wie siegreicher Sonnenglanz durch Nebel leuchtet; die Hölle kann eben nicht lieben. Faust gleicht dem Ritter, der da suchte und nicht fand. Aber daß die Sehnsucht nach Liebe blieb, war der letzte Keim des Guten, des ursprünglich Menschlichen, und den erstickte er. Und doch — jetzt reut es ihn. Hätte es des ganzen unförmlichen Apparates, des Teufelsspukes, der nebelhaften Spekulation, der hohlen Allegorie, der seltsamen Phantastik bedurft, um solch schlichte Wahrheit schöpferisch zu gestalten?

Der Ritter kann Anna nicht auferwecken: „Denn das Gestorbene ist mein nur, wenn es fällt zur Hölle.“ Aber gleichzeitig, indem in Faust das Gefühl des Menschlichen erwacht, fühlt er auch seine Göttlichkeit; er ahnt in den edleren Regungen das Dasein Gottes: „Es gab einst einen Gott — der ward Zerschlagen — wir sind seine Stücke — Sprache und Wehmut — Lieb und Religion und Schmerz sind Träume nur von ihm.“ Allzu genau mag man diese Worte nicht wägen.

Es ist der Geist des romantischen Pantheismus; außer an Schelling, Heine (das Leben, der Traum eines schlafenden Gottes), Steffens, Novalis weise ich aber wiederum auf den jungen Schiller, sein Geheimnis der Reminiszenz und seine Melancholie an Laura, von denen Heine sagt: „bei Schiller feiert der Gedanke seine Orgien, nüchterne Begriffe weinlaubumkränzt schwingen den Tyrsus, tanzen wie Bacchanten.“ Jedenfalls klingt ein schöner tiefer Gedanke als Grundmotiv wieder an: die unerfüllte Sehnsucht nach dem Unbedingten, das erwachende Gefühl der Göttlichkeit. Es gelang dem Satan doch nicht, Faust vom Urquell abzuziehn. Also kein „Gerichtet“, ein „Gerettet“ müßte am Schluß ertönen — ersteres wäre bei äußerlicher Auffassung nach dem Wortlaut des Kontraktes an der Stelle, letzteres nach dem innern Gehalt. Denn eine Handlung von immanenter Tragik und von allgemeinmenschlichem Gehalt will nicht recht in der abenteuerlichen Atmosphäre des Zaubermärchens gedeihn. Aber nur in letzterer ist der Satan möglich. — War die Konzeption im Geiste des Sturms und Drangs, so ist die Lösung im romantischen Sinne.

Zuletzt überwindet Faust sogar seinen Haß gegen Don Juan; er erscheint als Todverkündiger und zugleich als letzter Warner, wie wir sahen, umsonst. Bis zuletzt bleibt Faust der Philosoph: das Besitzen im Gedanken, die Erinnerung an Anna wird die Qual der Hölle ertragen lassen. Aber im übrigen ist er ungebrochen; mit Resignation und Trotz ergibt er sich dem Ritter: „doch wisse, wenn ich ein ewiges Wesen bin, so ring' ich mit dir von Ewigkeit zu Ewigkeit.“ Nicht anders endet Faust bei Klinger und Klingemann, am meisten philosophische Tiefe aber enthält diese Abrechnung in Byrons Manfred, wobei der seltsame Widerspruch auftaucht, daß man die Hölle nicht entbehren will und doch den Satan verachtet.*)

---

*) Byron: Du wirst mich nie in deine Macht bekommen — ich hab' mich selbst zerstört — und will mich selbst zerstören.
Klinger: Erscheine mir unter welcher Gestalt du willst, ich ringe mit dir.
Klingemann: Ich will's — der Faust! — und ewig dich verhöhnen.

Daher spottet ein Rezensent: Faust verfällt alsbald in Resignation und bietet sich dem Satan an, worüber sich die höllische Majestät freudig verwundert. Das Trauerspiel spielt also eigentlich noch infernalisch weiter und ist keineswegs zu Ende.

Aber der Geist Klingemanns gewinnt zuletzt doch wieder Gewalt über Grabbe, der Geist greller, krasser, theatralischer Phantastik; wie im wilden Jäger starrt das Antlitz des Erdrosselten kohlschwarz im Rücken; in Rachewollust will der Ritter den Ölberg (einen Berg aus Öl!) über Fausts Leichnam türmen. Der gekrümmte Wurm erhebt sich zum Drachen voll unheimlicher Majestät. Triumph tönt sein Siegessang; nur durch List und scheinbare Unterwerfung kann Satan sich Seelen gewinnen, und nun die schwarze Hülle abstreifend steht er im roten Gewand mit zornflammendem Antlitz da und denkt an jene ferne Stunde, wo die Hölle endgültig siegt und der Teufel den Thron des Höchsten einnimmt. Mit einer schrillen Dissonanz, einem infernalischen Triumphchor bricht Grabbe ab.

Hinter dieser Theatralik steht das Bekenntnis zum Pessimismus, daß die Bosheit siegt und daß die Herrlichsten des Satans Beute werden müssen. Um die poetische Gerechtigkeit ist es Grabbe nicht zu tun. Wohl aber ist uns Faust zu einem tragischen Helden geworden. Und daß seine Ausbrüche mit der Gewalt echten Schmerzes wirken, hat seinen Grund darin, daß sie emporquillen aus den geheimnisvollen Tiefen der Persönlichkeit des Dichters.

Auch Grabbe hätte sein Übermenschentum gerne dahingegeben für ein schlichtes Menschenglück, und er schrieb aus seinen Liebeswirren heraus: Kraft ist nichts wert, wenn sie nicht Glück schafft. (29. 1. 32.) Auch Grabbe suchte in

---

Spohr: Doch mein Wille ist mein Schutz
Dir, der Hölle biet' ich Trutz.
Prometheus: Sie werden mich doch nicht vernichten!

leidenschaftlicher innerer Zerrissenheit das Höchste zu erreichen in fanatischer Einseitigkeit. Und so blieb ihm nur die Verzweiflung um das Unwiederbringliche und er erkannte in später Reue, daß die Leidenschaften des unruhigen Menschenherzen ihren harmonischen Ausklang nur finden in der irdischen Wonne der Liebe und in der himmlischen Sehnsucht der Religion.

VI. Kapitel

Über die Shakespearomanie — Die Hohenstaufen

Ein Nationalstück wie die Hohenstaufen sollen die Deutschen noch nicht gehabt haben.

Am 25. Juni 1827 äußert Grabbe zum ersten Male die Absicht, über die zur Fashion gewordene Shakespearomanie zu schreiben, am 26. Juli schickt er Kettembeil den Aufsatz „heiß wie er aus der Pfanne kommt", d. h. er hat ihn, ohne ein Buch zu benutzen, gleich niedergeschrieben (2. VII. — 3. VIII. — 12. VIII. — 1. IX. — 26. XII). Dieser merkwürdige Aufsatz, den Grabbe absichtlich bis 1822 zurückdatiert, in dem der Mann mit dem Balken auf die Splitter im Auge des andern weist, ist aus verschiedenen Gründen zu erklären. Mit der Vordatierung will Grabbe wohl den Glauben erwecken, als ob er seine Ansichten schon vor Tieck, zu dem er in einem merkwürdig unklaren Verhältnis steht (vgl. den Brief vom 8. I. 35), gewonnen habe; vielleicht möchte er auch seinen Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen, indem er sich eine überlegene Miene seinem eigenen Werk gegenüber gibt. Er liebte Sensation und Widerspr.ich und wollte sich kritischen Ruf verschaffen, ja am liebsten das Haupt einer eigenen Schule werden. Damit verbindet sich die praktische Überlegung: man werde zu seiner Schrift greifen, schon um von Shakespeare Neues zu hören. Doch das sind alles

mehr oder weniger äußere Gründe, die immerhin für Grabbes praktisch-pfiffige Handlungsweise von Interesse sind. Er verrät auch hier Großes und Kluges neben Allzumenschlichem. Und die vermessensten Wünsche, die er sonst versteckte, lugen hervor.

Shakespeare war der Gott der Stürmer und Dränger, der Gott des Gothlanddichters. „Don Juan und Faust" dagegen ist viel mehr beeinflußt von Byrons Manfred als von Hamlet. „Shakespeare hat euch verdorben" rief Herder Goethe, dem Dichter des Götz, während dessen Sturm- und Drangperiode zu; dieser hat sich immer mehr freigemacht und schrieb zuletzt auch einen Aufsatz „Goethe und kein Ende". Neuerdings hatte Franz Horn Shakespeare kommentiert — wie Grabbe darüber dachte, wissen wir aus „Scherz, Satire, Ironie". Tieck hatte in „Shakespeares Vorschule" und in seinen dramaturgischen Blättern die neuesten Dramatiker Werner, Grillparzer, Müllner, Houwald, Raupach verworfen. „Von seinem Gotte Shakespeare hat Tieck die olympischen Blitze geborgt", so urteilt Rudolf von Gottschall, „um die literarischen Pygmäen seiner Zeit zu zerschmettern; in Wahrheit hatte der große britische Genius durchaus nicht die Verwandtschaft mit romantischen Bestrebungen, wie Tieck will — vergebens suchte er die romantische Ironie bei Shakespeare nachzuweisen." Ganz ähnlich hat Grabbe geurteilt, der, anfangs ein getreuer Adept Tiecks als des Führers der romantischen Schule, sich nun von diesem entfernt und in seiner Absage an die Romantik gleichzeitig den übermächtigen Eindruck Shakespeares abschütteln will. Auch vernünftige Männer wie Tieck schützen ihn vor d. i. sie entschuldigen mit ihm ihre Schwächen, weil sie selbst nicht so hoch kommen können und in einer von ihm erregten Bewunderung sich selbst geschmeichelt fühlen. Indem Grabbe Tieck durchschaut, will er doch dessen Empfehlung des „Gothland" benutzen und hat wohl daher den Aufsatz vordatiert. Er greift Tieck nicht selbst an, sondern seinen Götzen, zu

dessen Priester er sich aus Mangel aus eigener Kraft macht. Es war Mode, ein assekuriertes Geschäft, Shakespeare zu loben. Übrigens war der Aufsatz zeitgemäß und Grabbe deutet selbst an, daß ihm einer zuvor kommen könne. In der Tat spottet in Raupachs Lustspiel „Kritik und Antikritik", das 1826 in Detmold gespielt wurde, der Shakespeare-Narr über die Shakespearomanen. Und nicht minder berührt er sich mit den Angriffen, die Klingemann in seinen dramaturgischen Blättern „Kunst und Natur" gegen Tieck gerichtet hatte.

Endlich aber enthält der Aufsatz als positiven Kern zwei vortreffliche Gedanken: wie ein Originalgenie des Sturms und Drangs erhebt Grabbe sich wider Epigonentum und Ausländerei. Die Romantik ist unproduktiv und sucht sich daher ein produktives Genie aus, dem sie fälschlich ihre Tendenzen unterschiebt. Vor allem aber ist Grabbe aufgebracht über die verächtliche Art, mit der Schiller von Tieck behandelt wird. Derselbe Mann, der Üchtritz, Grabbes Nebenbuhler, pries, richtete sozusagen in Shakespeares Namen den deutschen Nationaldichter Schiller. Darum hebt Grabbe statt Shakespeare Schiller auf den Schild: denn nur Schiller lieben die Deutschen wegen seiner Begeisterung und wegen seines tiefen Gehalts. Sehr wohltuend berührt die nationale Tendenz und das trotzige Abwerfen ausländischer Fesseln. Ich bin auch Einer, ein Originalgenie. Damit hat Grabbe durchaus recht, aber die weitere Kritik, die natürlich nicht den Standpunkt des Gothlanddichters, sondern des Autors der Hohenstaufen wiedergibt, ist doch höchst befremdlich.

Ist er lüstern nach den Lorbeeren Lessings, will er etwas für sich? Shakespeares Form soll nicht originell, seine Komposition nicht unübertrefflich sein. Nun soll Molières Komödie höher stehn als Shakespeares Lustspiele, nun soll das Friedlich-Versöhnende der Antike nachahmenswerter sein, als die Tragödie Shakespeares! Man steht vor einem psychologischen Rätsel. Wie kann der Verfasser des „Marius und Sulla" Shake-

speares Cäsar als Renommisten charakterisieren und die Doppelhandlung tadeln, da Marius bei ihm doch schon in der Mitte des Stückes ausgespielt hat; wie den aristokratischen Sinn Shakespeares tadeln, da er doch selbst den Pöbel beschimpft als eine Bestie, die um so folgsamer wird, je mehr man sie prügelt. Shakespeare schafft wirkliche Menschen — aber er, der große Leidenschaftsdichter, soll von berechnendem Verstand sein, kein Gefühl gehabt haben. Einen größeren Gegensatz zu O. Ludwig kann man sich nicht denken. Die Kritik der einzelnen Stücke gibt anregende Bemerkungen, ohne sonderlich in die Tiefe zu gehn.

Der ganze Grabbe steckt in dieser merkwürdigen Abhandlung mit seinen Widersprüchen, die sich nicht klären wollen, seiner alles auf den Kopf stellenden Ironie, mit allen Unter- und Oberströmungen seiner komplizierten Persönlichkeit. Das wichtigste Problem ist ja, wie sich Schiller und Shakespeare bei ihm verbinden, und die Düsseldorfer Kritiken bestätigen es, daß das nationale Gefühl als positiver Kern seines Wesens nach jugendlicher Verstiegenheit Grabbes Stellungnahme zu diesen beiden dichterischen Heroen aufs nachhaltigste bestimmt hat. Für seine künftigen Schöpfungen will er nicht als Nachahmer Shakespeares angesehn werden. Zuletzt läutert sich wieder ein guter Gedanke heraus: gesunde Volkstümlichkeit sei das Ziel der neuen Tragödie.

In „Scherz, Satire" ist die Sehnsucht nach einem neuen Messias ausgesprochen. Was er bringen soll, steht geschrieben am Schluß der Shakespearomanie: „das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Form und Handlung, es will ungestörte Begeisterung, treue und tiefe Empfindung, ein nationales historisches Schauspiel — es will eine kräftige Sprache und guten Versbau". Damit kündigt Grabbe das Nationaldrama an, das er den Deutschen geben will: seine „Hohenstaufen". „Diese wilden Kaiserstirnen" sollen das Größte seines Lebens werden.

Die Hohenstaufen

Nachfolger Schillers im geschichtlichen Drama zu werden in einer Form, die an Shakespeare zwar erinnert, aber nicht Shakespeares Eigentum ist, eine Kombination von Schillers nationaler gefühlsbetonter Rhetorik und Shakespeareschem Realismus zu schaffen, dieses Programm zu verwirklichen beginnt Grabbe in den „Hohenstaufen". Seit dem Tegernseer ludus haben die Hohenstaufen die dichterische Phantasie gereizt. Schiller erschien der Konflikt zwischen Heinrich dem Löwen und Barbarossa voll dramatischer Spannung und die ergreifende Tragik des Knaben Konradin rührte seinen Dichtergenius wie viele andere nach ihm.

Es liegt ein tieferer Zusammenhang zugrunde und verschiedene Einflüsse strömen zusammen, wenn die Geschichte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mehr wurde als ein Magazin für dramatische Motive. Schiller schreitet, die Flamme deutschen Nationalgefühls entfachend, voran. Die Romantik weckte frische Empfänglichkeit für deutsche Art und deutsches Wesen und ließ den Quellborn der Volkslieder wiederaufsprudeln. Von märchenhaftem Glanz umwoben, halb sagenhafte Gebilde, wandeln die Gestalten der Vorzeit dahin — so berührt uns der große Schatten der Hohenstaufen in Arnims Kronenwächtern. Traum und Sehnsucht schien Erfüllung und Wirklichkeit zu werden in dem Völkerfrühling von 1813. Die auf das Wirkliche gerichtete historische Forschung, wie auch die Freude an den Gestalten und Ereignissen der Geschichte gab der dichterischen Tätigkeit eine neue Richtung von dem Poetisch-Gedachten auf das Wirklich-Geschehene. „Man war der Geister und der Ahnungen müde und suchte den Idealismus in den großen Zusammenhängen der Geschichte."

Eine wichtige Wirkung auch auf die Geschichte des Dramas übte Fr. v. Raumers Geschichte der Hohenstaufen 1824. Auf seiner Bahn schritten Fouqué, Immermann, Uechtritz, Eichendorf, Platen, Raupach, Heyden, Nien-

stedt u. a. Goethe war allerdings ganz anderer Ansicht als L. Tieck, den nächst der alten Geschichte keine so tief durchdrang und erschüttert als die der Hohenstaufen. Immermann deutet die Schwierigkeiten, die sich dem Hohenstaufendichter, wenn nicht dem Historiendramatiker überhaupt bieten, richtig an: die Hohenstaufen schweben in einer unglücklichen Mitte zwischen Sage und Geschichte, die Motive seien nicht allgemeinverständlich und ewig haltbar. Man muß aber sagen, daß gerade deshalb der Stoff die Romantiker, die sich so schnell doch nicht von den alten Voraussetzungen lösen konnten, reizte. Hinzu kommt dann noch das nationale Pathos. Denn war Barbarossa nicht immer populär — er, von dem die lieblichen Märchen auf dem Kyffhäuser raunen, schlugen nicht aller Herzen auch damals der Wiederkehr Barbarossas entgegen, und war der Gedanke an Deutschlands Macht und Einigkeit nicht ein Vermächtnis jener Hohenstaufenzeit? Es handelt sich aber darum, wieweit der Stoff der Dramatisierung entgegenkommt, inwiefern zusammenfassende dramatische Konflikte oder eine konzentrische Idee darin aufzufinden ist. Auf zwei großen politischen Ideen beruhn Staat und Kirche der Germanen: der Idee des Kaisertums und der Idee des Papsttums. Als Nachkommen der alten Cäsaren herrscht der Kaiser; andrerseits bindet ihn die Treupflicht gegenüber dem himmlischen Herrn an den Papst. Diese beiden Grundideen begegnen sich in gewaltigem Konflikt. Daß die Hohenstaufen noch einmal allen Glanz des deutschen Kaisertums prunkvoll und machtgebietend entfalten, das umgibt sie mit der romantischen Glorie, die sie umstrahlt. Daß aber auch der stärkste Wille das vom Papsttum drohende Verhängnis nicht abwehren konnte, darin liegt die Tragik des Hohenstaufengeschlechts. Aber es kommt darauf an, ob sich diese Ereignisse in den regelrechten Bau eines einzigen Dramas einfügen lassen, sofern das historische Drama etwas anderes sein will als eine poetisch verzierte Chronik, sodann auch darauf, ob der Vorwurf, sofern er nicht nur in einzelnen

Personen, sondern in ganzen Strömungen und Bevölkerungsschichten zur Erscheinung kommt, nicht mehr episch als dramatisch wirkt.

Ist die Gestalt Barbarossas geeignet zum Mittelpunkt eines tragischen Spiels? Wohl kaum. Den beiden Gegenmächten — dem Welfen und dem Papst — zeigt er sich gewachsen, jedenfalls zerbrechen sie ihn nicht im Innersten und die Substanz seines Wesens bleibt unberührt. Zum Schluß bleibt ihm nur der Wunsch nach einem schöneren Tod. Tragisch berührt Barbarossa nur als Glied des ganzen Herrscherhauses, das eine Reihe ganz ungewöhnlich herrlicher Menschen hervorbrachte und dessen letzter Sproß den schimpflichsten und durch den unerhörten Kontrast doppelt grausamen Tod fand. Nur in der gesammten Generation tritt eine Generalidee hervor, etwa wie in Zolas Zyklus von den Rougeon-Macquart. Oder aber man muß wie Raupach das Leben jedes einzelnen Hohenstaufenkaisers in einzelne Episoden einteilen. Aber auch Raupach hat die Stoffe der Wirklichkeit nicht restlos verbrauchen können. Raupach, von Friedrich Wilhelm IV. unterstützt, beherrschte mit seinen nicht talentlosen, aber ganz ungenialen Stücken die deutsche Bühne. 18 Hohenstaufendramen nehmen sich noch bescheiden aus gegen die ursprüngliche Absicht, dem deutschen Volke in 70—80 Dramen Geschichtsunterricht zu erteilen.

1824 erschien Raumers Werk über die Hohenstaufen. Aber schon vorher waren einzelne Poeten an den Stoff herangetreten z. B. Kruse mit seinem Ezelino oder Wilhelmi mit seinem letzten Hohenstaufen. Buchner will 1826 mit seinem Heinrich VI. — dessen Tancredszenen einige Verwandtschaft mit Grabbes Drama aufweisen mögen, — der „Asthenie des Zeitalters mit Ingredienzien aus Ritterroman und Sturm und Drang zu Hülfe kommen". 40 Jahre früher hatte Schlenkert, ein Gesinnungsgenosse der Cramer und Vulpius, roh und formlos buntabenteuerliche Stoffe aus der deutschen

Geschichte in dramatische Gestalt eingekleidet: so behandelte er Heinrich IV. in 4 dicken Bänden voll unzähliger Szenen, mit „groben Redensarten im Ton des Faustrechts bis zum Ekel gefüllt". Auch Grabbe hat es an ungeschminktem Realismus nicht fehlen lassen; er wollte eine Zeit der Schwäche durch das Bild einer kraftvollen Heldenzeit beleben.

Der Kritiker des Morgenblattes hat gerade mit einem gewissen Schrecken von dem gigantischen Plan eines Jünglings gehört, der die Hohenstaufen in 14 Tragödien behandeln wollte, als Nienstädt hervortrat, der in einem Zyklus von 7 Dramen die Schicksale der Hohenstaufen vergleicht mit der Laufbahn der Sonne, die aufgeht, leuchtet, sich verfinstert und zuletzt im Abendrot erlischt. Aber viel mehr als eine geschickte Mache war nicht nachzurühmen, eine ursprüngliche Dichterkraft ward nicht offenbar: Der kühle Verstand, die Reflexion haben dieses Gebilde geschaffen und man merkt, daß es ein Protestant geschrieben hat. Eine besondere Schwierigkeit lag aber eben darin, die vergangene Zeit dem modernen Interesse näher zu bringen. Und andrerseits wieder vermissen die Kritiker überall das tiefere Sichversenken in die Geschichte, Zeit- und Lokalkolorit, jenen gewissen katholischen, religiösen, mittelalterlichen Duft. Bei Grabbe aber war zweifellos mehr historisches Verständnis und urwüchsige Kraft als bei den meisten andern Hohenstaufendichtern. — Eine romantische Liebesepisode enthält die Hohenstaufengeschichte, den Bund zwischen Agnes und Heinrich. Was Grabbe in satirisch-pikanter Skizze festhält, das wird von Raupach in breitester Ausmalung gestaltet und Spontini schreibt eine glänzend instrumentierte Musik dazu. — Friedrich II. ward von Immermann gewählt: er war dem Freimütigen zu redselig und das Morgenblatt fand die historische Bedeutung des Kaisers nicht erschöpft. Wie Immermann hatte auch v. Heyden, wie schon früher Caroline Pichler den Konflikt zwischen Friedrich und Heinrich behandelnd, das historische Interesse einem Familienkonflikt nachgestellt in einem Drama, das voll

leidenschaftlichen Lebens immer noch eine packende Lektüre bildet.

Das eigentümliche Verhältnis einer Dichtung zu einem festen gegebenen Stoff bedingt eine besondere Art. Schon Herder unterschied zwischen dem zeitlos antiken und dem historischen Drama Shakespeares, in dem Ulrici die endgültigen Gesetze für das historische Drama wiedererkennen will. Die Form der Shakespeareschen Historie ist nicht nur aus bühnentechnischen Gründen allein zu erklären, sofern sie sich von dessen übrigen Dramen doch wieder unterscheidet; es ergibt sich vielmehr ein besonderer Maßstab für das historische Drama, das dem Epos und seinen Gesetzen angenähert werden muß. Schiller hat freilich in Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans nach französischem Muster einheitliche geschichtliche Dramen gebaut, wo er jedoch mehr Wert auf das Zuständliche legt, im Wallenstein und in den drei Handlungen des Tell zeigt sich schon eine Durchbrechung der Form im Sinne des epischen Gesetzes. Grabbe hatte, wie wir schon im „Marius und Sulla" zeigten, wesentlich nur Shakespeare zu danken und seinem eigenen historischen Gefühl. Er ergänzt die historische Tragödie Schillers durch lebensvolle historische Details. Was anfangs mehr nebensächlich wirkt, wird später mehr und mehr zur Hauptsache. Es schwebt ihm, den man selbst des Chaos wunderlichen Sohn nennen kann, Ähnliches vor, wie Hebbel in der kosmischen Idee, wenn er eine Zeit der Krisis und des Übergangs sucht, in der das Individuum seinen Untergang findet durch starres Festhalten der alten Tradition oder durch kühne Revolution, in der also der Konflikt zustandekommt durch den Zusammenprall großer historischer Mächte, die sich nicht nur in Personen verkörpern. Grabbe bildet eine heilsame Korrektur zu der zeitlosen, gefühlszerflossenen Jambenrhetorik der Nachahmer Schillers. Er setzt die Linie von Shakespeares Historien zu Götz fort und bildet eine wichtige Etappe in der Entwicklung, die sich für das historische Drama am fruchtbarsten erweist.

Hebbel knüpft an ihn an und dann wieder die Modernen z. B. Hauptmann. Es ist interessant, bei einem modernen Kritiker und Dichter festzustellen, wie weit der von Grabbe gepflegte historische Realismus und Naturalismus siegreich ist vor der mehr ideellen Auffassung, als deren wichtigste Repräsentanten man Lessing und Schiller aussprechen mag. v. d. Pfordten knüpft in seinem Buch „Das historische Drama" zwar insofern an das zeitlose Drama an, als er zuerst einen Konflikt oder eine Stimmung sucht, zu der er erst nachträglich den geschichtlichen Stoff findet. Weiter aber stellt er es entschieden als das in Zukunft erstrebenswerte Ideal hin, statt großer Worte und theatralischer Effekte immer strengere Natürlichkeit, größere historische Wahrheit und zeitliches Kolorit anzustreben. Nicht jeder Stoff ist brauchbar, die Charaktere müssen interessant und nicht unbedeutend sein, aber die Wahrheitsforderung erheischt es, daß der Held nicht übermäßig erhoben wird. Das Charakteristische ist demnach wichtiger als die Idealisierung, und Laster und Fehler dürfen nicht bloß aus Schönfärberei oder anderen unkünstlerischen Tendenzen in der Darstellung vermieden werden. Solchen Kritikern, die etwa Grabbe vorhalten, er habe eine Form, die durch die Bühnenverhältnisse zur Zeit Shakespeares geboten war, unberechtigt weitergebraucht, anstatt sich den szenischen Verhältnissen der modernen Opernbühne anzupassen, ist mit v. d. Pfordten entgegenzuhalten, daß die Freude am historischen Drama immer auf der altgermanischen Schaulust an allerlei Gepränge, an Haupt- und Staatsaktionen beruht, und daß das historische Drama durch freiere Technik und Unabhängigkeit von tragischen Wirkungen sich von dem eigentlichen zeitlosen Drama entfernt und einer Mischform angehört, die man als Zwischengattung von Drama und Epos bezeichnen kann.

Diese eigentümlich schwierige Stellung des historischen Dramas muß man sich vergegenwärtigen, um die verschiedenen kritischen Forderungen gerecht abzuwägen.

Man verlangt ein treues Bild der alten Zeit und wünscht doch wieder Annäherung an modernes Verständnis; dialogisierte Geschichte gilt für undramatisch, aber die planvoll einheitlich schaffende künstlerische Phantasie ist doch wieder gebunden an einen bereits gruppierten Stoff. So wie allgemeinmenschlicher Gehalt und zeitlich bedingte Form sich nie ganz decken, werden sich beim historischen Dramas — fast eine contradictio in adiecto; — die gegensätzlichen Ansichten nie in einer Einheit auflösen lassen. Der Historiker, der Epiker und der Dramatiker werden sich immer streitend gegenüberstehen!

Vom November 1827 bis November 1830 verfolgt man in den Briefen Grabbes die Spuren der allmählichen Entstehung der ursprünglich auf acht Dramen angelegten Hohenstaufendichtung. Maßlos schweift Grabbe wieder in seinen Vorsätzen und in seinem Wollen. Er will ein Nationalstück geben, wie die Deutschen noch keins gehabt haben. Nicht nur, daß er Raupachs Dramen als „Gepiepe“ abtut, diesen selbst einen Fabrikarbeiter nennt, nein er glaubt auch Göthes Götz und seinen großen Lehrmeister Shakespeare hinter sich zu lassen. Grabbe im Glück hätte es an neidischer Verfolgung seiner Rivalen ebensowenig fehlen lassen, wie an übermäßiger Undankbarkeit gegenüber großen Vorbildern. „Gegen Shakespeares bestes historisches Stück gebe ich meinen Barbarossa nicht her.“ Das hätte der Dichter selbst nicht sagen sollen! 1829 wurde Barbarossa fertig, 1830 Heinrich VI., von dem er schreibt: „sehr gut — äußerst pompös — künstlerisch kühl — alle andern Gestalten zugleich umfassend.“ Kettembeil und Immermann hatten eine weniger günstige Meinung. Friedrich II., Philipp von Schwaben und Konradin sollten demnächst ebenfalls für die Bühne erobert werden.

Grabbe freute sich mit den Stürmern und Drängern an den großen Kerlen, gleichzeitig aber sucht er mit der Liebe des geborenen Historikers die versunkene Umwelt wieder heraufzubeschwören. Wie diese beiden Grundtendenzen nebeneinanderlaufen, sich vereinen und gegenseitig beeinflussen, ist

ein wichtiges Problem für den Betrachter der Grabbeschen Dramatik. Das heroische Drama ist zu unterscheiden von dem historischen. Wie der Dichter beides vereint, sahen wir in „Marius und Sulla“. Den Dichter des Gothland und von „Don Juan und Faust“ wird der große Mann, der Heros der Geschichte vor allem fesseln.

Raupach zerlegte seine Barbarossadichtung als eine Trilogie nach den drei Gegenmächten der Lombarden, des Papstes und der Welfen. Grabbes Drama setzt da ein, wo Barbarossa im Glück ist — aber der Umschwung steht dicht vor der Tür. Schwierig und gewaltsam genug ging es her, den Knoten in den einleitenden Szenen zu schürzen. Von drei Seiten her ziehn drohende Wolken heran, währenddem die Sonne noch am Himmel strahlt. Ein schimmerndes Bild deutscher Kaiserherrlichkeit entrollt uns der Dichter: in pomphaftem Aufzug erscheint Barbarossa auf den roncalischen Feldern inmitten einer glänzenden Schar. Mit einer gewissen derben Kraft und Gestaltungsfreude sind Fürsten und Würdenträger umrissen und bald scheidet sich aus dem Kreise als schärfer individualisiert der Bischof von Mainz mit urwüchsigem Mutterwitz. Diese Szene scheint uns wohl gelungen, sie enthält den Keim des ganzen Dramas und zeigt größere Sorgfalt im Aufbau und Verdichten, als sie Grabbe sonst eigen ist. Der Knoten ist geschürzt, aber freilich haftet unser Interesse doch hauptsächlich nur auf dem sich anbahnenden Konflikt mit dem Löwen, während die Lombarden weniger unsere Teilnahme fesseln und auch der wichtigste Gegenspieler, der Vertreter des Papsttums, nur kümmerlich bedacht ist. Die großzügige Charakteristik des Kaisers beweist Grabbes starkes Können, sie ist kraftvoll durchgeführt und das war nötig. Denn in ganzen Strecken des Dramas bestreitet diese Gestalt allein die Kosten des Interesses. Sichtlich hat sich Grabbe bemüht, nicht nur aus historischen Zufälligkeiten, sondern aus Barbarossas innerem Charakter sein Schicksal zu erklären. Grabbes große Männer

sind prachtvolle Bestien mit wilden Gebärden und elementaren Leidenschaften; andererseits pflegen sie zu philosophieren in überkühnen, metaphysischen Gedankenflügen oder mit einem gewissen rabulistisch klügelnden Witz. In Barbarossas ehrgeizigen Augen schimmert's grundlos in romantischer unendlicher Sehnsucht, zugleich ist Leben ihm Wille zur Macht. Das Machtsymbol der Krone, die ihm durch freie Wahl angetragen ist, soll nicht leerer Zierrat und Schmuck seines Hauptes sein. Aber diesen Machtdurst erfüllt als positiver Inhalt der Glaube an eine welthistorische Mission: Italien will er der zukunftsvollen germanischen Rasse erobern und die entarteten Söhne des Landes verdrängen. Er rüttelt an dem Bollwerk des Vatikanismus, der Lombardei, denn er ist der berufene Schirmherr der geistigen Freiheit in der Welt. Doch auch Raumer hebt die alten Erinnerungen und den großartigen Ehrgeiz des Kaisers als beseelende Motive nachdrücklich hervor. Aber Barbarossas Stolz wird bei Grabbe zu — gelegentlich prahlerischem — Übermut, zur Wildheit und barbarisch berührt es, wenn er die lombardischen Gesandten hinschlachten läßt, eine den Charakter des Kaisers befleckende Gewaltsamkeit, die aber nötig ist, um den folgenden Zusammenhang zu motivieren. Denn der Abfall des Löwen wie die Schlacht von Legnano müssen in den Zusammenhang verkettet werden. Urwüchsige Leidenschaft und doch die Fähigkeit „indignationem mentis risu colorare" rühmt eine alte Überlieferung von Barbarossa; es ist ein echter Grabbeismus, wenn er den wortreichen Bannspruch des Kardinals beantwortet mit einem einzigen kargen Wörtchen: „So". — Nun aber keimt aus des Kaisers Schuld das Unglück: zunächst erfolgt der Abfall des Löwen und dann der Tag von Legnano. Raupach läßt den Kaiser in sentimentaler Betrachtung über das Schlachtfeld irren, Grabbe zeigt den Kaiser in persönlicher Aktion auf dem Schlachtfeld und hat die Kühnheit, die Schlacht darstellerisch zu vergegenwärtigen. Es gehört zu den Charaktermerkmalen der

Grabbeschen Helden, daß sie im Unglück nicht weich und demütig werden dürfen, sondern ihre stolze Einheit aufrecht erhalten, durch eine Gebärde des Trotzes, wiewohl es zweifellos dramatischer ist, die Gegensätze nicht so verkümmern zu lassen. Es ist merkwürdig, wie Grabbe hier gleichzeitig einen Übergang gewinnt aus den raschen, gewaltsamen Äußerungen des innern Lebens seines planvollen und doch impulsiven Helden. Gelingt es Barbarossa nicht, „Mailands Pöbel durch einen Zornhauch hinwegzuhauchen", so versteht er es doch, sich die üble Lage so umzuwerten, daß er sich nicht dem verachteten Haufen, sondern allein einer großen Persönlichkeit zu beugen braucht, dem Papst Alexander. Man kann von einer Art Läuterung sprechen, die der allzu übermütige Kaiser durch das Leid erfährt. Aber der dramatische Konflikt ist bereits im 3. Akt aufgelöst. Immerhin ist hier mehr als eine poetisch verzierte Chronik und mehr Plan, als sich oft in Shakespeares Historiendramen findet. Der frühere Herr der Welt modifiziert seine Ansprüche und würde froh sein, die Rolle des Schiedsrichters der Weltgeschichte zu übernehmen.

Die gehässige Tendenz gegen das Papsttum haftete fast allen Hohenstaufendramen an. Das vermeidet Grabbe, wenn er Kaiser und Papst in einer Unterredung zu Venedig zusammenführt, aber wieder bringt ihn historische Objektivität um eine dramatische Wirkung. Beide machen Weltgeschichte und beide dürfen daher sich wohl überindividuell über die letzten Ziele klar und ohne Heuchelei aussprechen. Der Papst, der allerdings nur in flüchtigem Umriß gestaltet ist, sieht die Dinge in unerbittlicher Schärfe, der Kaiser mit seinem Idealismus erscheint wahnbetört, und darin liegt die Tragik des Hohenstaufen geschlossen angedeutet. In dieser Romantik, diesem aus dunkeln Gemütstiefen aufsteigenden edlen Wollen, unterscheidet sich Barbarossa am wesentlichsten von Heinrich VI.

Wie Grabbe versucht, ein instinktives Fühlen organisch zusammenwachsen zu lassen mit einer Reflexion, wie sie

nachträglich als Extrakt aus jener Zeit gewonnen werden kann, zeigt sich nicht minder, da Friedrich vor der stärkeren päpstlichen Macht weicht, als auch bei der Überwindung des Löwen, dem zweiten Thema, das die andere Hälfte des Dramas ausfüllt. Wenn Nietzsche sagt, daß Übermenschen unter einander „erfinderisch sind in Zartsinn, Rücksicht, Treue, Selbstverleugnung“ — so ist die Szene, in der Barbarossa den Löwen zwingt, ein Exempel auf diese Wahrheit. Das heroische Pathos des monumentalen historischen Begebnisses wird zugleich erfüllt von gewaltiger Gefühlserregung groß menschlichen Gehalts. Vernichten, zerstören, wie Faust zerschmettert, was er in Liebe besitzen möchte, weil es sich ihm versagt, kann Barbarossa seinen Feind, aber nicht eigentlich hassen oder verachten, wie gewöhnliche Menschenweise ist, die dem Dichter des Gothland oder Don Juan und Faust für die Zeichnung seiner Helden oder als Äußerung seiner leidenschaftlich schroffen, von keinem mildernden Gefühl überströmten Einseitigkeit nicht genügt. Im Zweikampf streiten die beiden Gegner — bei jeder Wunde fragt Barbarossa: schmerzt sie? Und da er den Löwen überwunden hat, umarmt er ihn in wilder, hingebender Zärtlichkeit. Großmütig läßt er den Gegner ziehn: „meine Gedanken, meine Wehmut begleiten dich“. Die in den ersten Szenen angegebene Charakterveredlung wirkt hier günstig für den Löwen, und so war es auch in Wirklichkeit. Raumer sagt: Heinrichs Demut und Friedrichs Wehmut waren durchaus echt. Die hohe Politik aber wird bei diesen Gefühlsausbrüchen nicht vergessen. „Ich bin Herr der Welt“ jubelt der siegreiche Kaiser. —

Barbarossa ist der Sprosse einer wilden Zeit; aber auch mit edlen menschlichen Zügen schmückt ihn der Dichter. Hier beseelen ihn wohl Schillersche Impulse; aber diese scharfen, feinen Sentenzen sind nicht immer Blüten, die aus dem Grunde einheitlicher Stimmung, wie sie etwa des Kaisers

Persönlichkeit erzeugt, aufsprießen; sie sind oft nur lose aufgeheftet. „Der Mensch ist einsam ohne Freundschaft und Liebe.“ Und er, vor dem der Erdkreis bangt, beugt sich vor der Anmut des Weibes: „wo hohe Zartheit ist, da ist auch tiefer Geist.“ Wie aber Beatrice mit scheuer Bewunderung zu Barbarossas wilder Kraft aufblickt, das ist wieder zu bizarr dargestellt. Doch findet sie eine schöne Sentenz, die sich einprägt. „Heldenliebe ist die Blüte des sturmbewegten Baumes, weh die ihr Helden liebt, wir zittern ewig und sie stürmen immer.“ Auf dem Mainzer Reichsfest, bei dem die mosaikartige Fülle der Einzelzüge weniger zu einer Einheit verschmilzt als bei dem Gegenstück im Welfenlager, bricht Barbarossa die erste Lanze mit dem Nibelungensänger Ofterdingen, dem sinnvoll ahnungstiefen Seher, der nach Weise des antiken Chors den Lauf der Ereignisse mit allgemeinen Betrachtungen verfolgt. Der Kaiser dichtet selbst, wie denn Grabbe in der Mainzer Reichsfestszene außer mancherlei germanistischer Weisheit ein Provenzale von ihm anbringt. Auch wahrhaft fromm wird der Kaiser geschildert, wie sehr er, der tiefer sieht als seine Zeit und dessen Inneres von dem Lärm äußerer Politik noch nicht ausgefüllt wird, auch die Herrschsucht der Kirche bekämpft.

Die beiden Gegenmächte haben Barbarossa nicht gebrochen, vielmehr erscheint sein Leben reich und glücklich und auch das Ende erstrahlt in dieser optimistisch-verklärenden Beleuchtung. Die Schlußszene ist der Gipfel des Stückes: der Kaiser blickt zurück auf sein tatenreiches Leben und fühlt sich am Ziel. Deutschland geeint — der Vasall gebrochen — der Flecken Legnano abgewaschen — der Bund zwischen Heinrich und Constanze eröffnet eine neue verlockende Perspektive: „eng atmest du jetzt, Alexander, zwischen Neapel und mir.“ So zieht er aus, den schönsten Tod zu finden, ritterlich, romantisch: als Held auf dem Kreuzzug zu sterben, das Schwert in der Hand, den Lorbeerkranz in den Locken. — Der Fortschritt ist hervorzuheben, daß der

Formlose planvoller vorgeht, daß der wilde Stürmer erfolgreich nach Mäßigung in harmonischer .Veredelung strebt.

Kolossaler wirkt Heinrich VI., dem die Überlieferung nachrühmt, daß er Deutschland herrlich machte vor allen Völkern. Barbarossa ist besser gebaut und in den Ereignissen liegt noch Spannung. Bei Heinrich VI. wirken die historischen Tatsachen viel episodenhafter, aber in der Zeichnung dieses Lebens begegnen wir der typischen Tragik des Übermenschen. „Aller Dinge Furchtbarstes ist der Mensch" dürfte unsre Empfindung sein gegenüber diesem Kaiser, der Sulla, Gothland, Faust übertrumpfen soll. Von ihm gilt das Urteil Hohenzollerns:

„Er ist vielleicht der Hohenstaufen Größter,
Er hat den Geist, den Stolz, des Strebens Lust
Doch ach, ihm fehlt des Vaters mildere Brust."

Sein Vater hat eine Sehnsucht zum Großen und Ungeheuren in seiner Brust geschürt und Hohenstaufenerziehung liegt in den Worten beschlossen:

„Sohn, sei du stolz, wie nur ein Gott es sein kann,
Allein dann streb auch unverdrossen, daß
Dein Wort dem Stolze gleich sei, und du wirst
Titanengroß."

Diese moralische Einschränkung, die mit Schillers Max Piccolomini an das Edle in der Freiheit glaubt, hat Heinrich gering geachtet und er ist nur dem Gebot der Größe unbedingt gefolgt. Er hat seine Geliebte aufgegeben: „dem großen Zwecke muß das Herzchen weichen". Schon im ersten Stücke fiel er uns auf: wie er den Löwen aufreizt durch seinen Spott, wie er das Erbleichen Montferrats jämmerlich findet, wie er den Pöbel verachtet und den Papst höhnt, der für ihn nur ein herrschsüchtiger Priester ist. Der grollende Zuschauer hat sein Herz bereits innerlich verhärtet, ehe er zum Selbsthandeln berufen ist. Wieder häuft sich herbeste pessimistische Weisheit bei einem frühreifen Jüngling. Wir hören wieder Lehren, die aus Berdoas Religion der Hölle zu kommen

scheinen und deren philosophische Grundlagen wir in Don Juan und Faust fanden. Falsch ist der Hochsinn, alle Mittel sind erlaubt, Gewissen ist Feigheit, Schonung und Rücksicht ist Torheit und Schwäche.

Gar bald soll dieser Mann, der von solchen Herrschergrundsätzen erfüllt ist, seinen ehernen, fast unmenschlichen Charakter beweisen. Langsam, in düstres Schwarz gehüllt, naht sich die Barke, die die Leiche Barbarossas birgt, der Küste Italiens. Da überwältigt ihn der Schmerz nur einen Moment und gibt sich kund in einem Händezucken und Niederstürzen gleich dem Blitz. Das Leben ist dem eiskalten Machtmenschen wie dem Gothland keine Träne wert.

Shakespeareschen Geist atmet die große Reichstagsszene zu Hagenau, in der die Launen des Kaisers alle technischen Mittel überflüssig machen und die Hebel und Sprungfedern der Handlung in der innerlichen Entwicklung dieses unberechenbaren Charakters, dem gegenüber die äußern Geschehnisse nicht viel zu bedeuten haben, zu suchen sind. Der Kaiser lernt, beobachtet; er herrscht mit Kraft und berechnender Schlauheit nach dem Grundsatz: divide et impera. Er hört zu und entscheidet kurz und unwiderruflich, er spielt mit den Parteien und erreicht schließlich was er will. Immer lugt es wie Raubtierkrallen hervor. Zuweilen kommt noch ein Anflug von Bonhommie und Schelmerei zum Ausdrucke. Prophezeiungen sind ein billiges Mittel, aber wenn zuletzt Heinrich in glänzender Rhetorik die Kaiserwürde um Deutschlands Macht und Ehre willen erblich machen will, so glauben wir die Sehnsucht eines preußischen Patrioten jener Tage nach der Einheit in mächtiger Schillerscher Beredsamkeit zu vernehmen. Übrigens ist alles Politik, Politik auch die Aussöhnung mit dem Löwen — viel mehr noch wie bei Barbarossa. Mitleidig belächelt er den Kinderglauben, der aus den verwirrten Sinnen des fiebernden Recken zu ihm spricht, und die maßgebende Empfindung ist diese: der Löwe tot — frei kann ich nach Neapel.

Gewaltig hält Heinrich die Herrschaft in Händen und da der Erdkreis zu seinen Füßen liegt, will er den Himmel stürmen. Er ist so recht ein Beweis für die Wahrheit des Schlosserschen Wortes: „Größe des Geistes und der Taten und moralische Verdorbenheit sind bei Menschen leider stets unzertrennlich“. Ein gigantisches Wollen — ungeheure Laster. Grausam und rücksichtslos, um den Papst zu gewinnen, opfert er die stets kaisertreue Stadt Tusculum. Er glaubt an keine Ideale, er kennt die Welt, scharf und schonungslos sind seine Urteile. Gelehrte und Priester sind arme Leute, die vielerlei sprechen und nur wenig tun. Der Papst ist nur groß, weil man ihn zu oft einer Antwort gewürdigt hat. Die Mönche und Juden haben den Wert, daß man im Notfall Geld bei ihnen holen kann. Religion und Sittlichkeit, heilige Bänder kennt er nicht. Sparsam und karg ist er mit menschlichen Zügen ausgestattet. Im Lager zu Rocca d'Arce fühlt er sich wohl im Kreise seiner treuen Helden: „die ganze Welt ist mir soviel nicht wert, als der Freunde Treue zu belohnen.“ Und sein ganzes Herz hat er dem Sohne geschenkt: „mehr wert ist's mir, als wäre ich ein Gott.“ Wie sein Imperium auf vier Augen gestellt ist und wie er aus höchster Höhe den jähen Fall tut, worauf die ganze Größe in Nichts zerrinnt, das ist mit bewußter Absichtlichkeit stark herausgearbeitet, — weil es nichts ist als ein Pendant zu der Napoleon-Tragödie.

Freilich wohnt Heinrich im Lande des Verrates, über Blut und Leichen führt der Weg zur Macht. Und so ist er geworden, wie ihn der Dichter im letzten Akt schildert: eine echte Tyrannenseele, die in grellen gemeinen Zügen gezeichnet wird. Aber die historische Wahrheit, wie sie allzu patriotische Kritiker gern verwischen möchten, wird keineswegs überboten. Wilde Rachsucht triumphiert wieder in ausgesuchten Zynismen über die Feinde. Mit den äußern Gegenmächten wird der Kaiser bald, nur zu bald fertig. Aber gibt es für ihn gar keine innere? Die edle Gemahlin weist ihn auf den himmlischen Frieden zur Weihnachts-

zeit, auf den Heiland. Aber Heinrich findet sich aus dem Wirrsal des Daseinsjammers nicht zu einem versöhnlichen Ausblick. „Gott kann verzeihn, wir bedürfen der Spione, der Henker, um uns zu schützen.“ Das Christentum ist nichts für ihn. Der Übermensch kämpft den harten Kampf ums Dasein, wo Macht vor Recht gilt.

Grabbe schildert die Tragödie des rastlosen Ehrgeizes. Heinrich ist innerlich erstarrt, er hat der Größe das Glück geopfert. Er steht fast außerhalb des menschlichen Gefüges. Der Kaiser fühlt etwas von der inneren Tragik seiner Seele: nur in den Tälern wohnt das Glück, aber ihn ruft das Schicksal empor zu den Gipfeln — in die Vereisung. Das Glück erlosch in ihm, weil nur ungeheure Dinge sein gigantisches Wollen sättigen können. Die Unersättlichkeit seiner Herrschgier peinigt ihn wie mit körperlichem Schmerz. Hoch auf den Aetna stellt ihn der Dichter. Es ist ein großer, fortreißender Schwung trotz aller Bizarrerien und Wunderlichkeiten darin, die man allzu kleinlich aufgemutzt hat, die Phantasie schweift in wahnsinnigem Rausch, die Szenerie wirkt hochsymbolisch. Der Orient öffnet seine Pforten und was da schimmert in der Ferne, das sind die bläulichen Küsten von Afrika — ein neuer Erdteil. Alles muß sein werden — da trifft ihn der Schlag. Wir haben eine starke Empfindung davon: Heinrich ist an dem Punkt, wo die Erde den Menschen entläßt und er den Sternen verfällt. Über die Häupter der Kühnsten schreitet das Schicksal mit ehernem mächtigem Gang. Den himmelstürmenden Promethiden fällt der rächende Blitz aus zürnenden Wolken. Auf dunklem Hintergrund leuchten Schlaglichter nach drei Gegenden: christliches Ideal — antikes Schicksal — Promethidenlos.

Neben diesen beiden Gestalten steht das glänzende, schöne, aus der Fülle dichterischer Kraft gewachsene Charakterbild Heinrichs des Löwen, des gewaltigen Antipoden der Hohenstaufen. Er mußte dem Niedersachsen Grabbe besonders teuer sein, und ist er uns nicht auch eigentlich verständ-

licher: er, der Urgermane, der echte Deutsche, der Erreichbares wollte und Dauerndes schuf, während doch die Hohenstaufen sich einem romantischen Wahne geopfert haben?

Heinrichs Persönlichkeit ist getragen von einem starken Realismus, den aber ein ideales, gemütvolles Element erwärmt, während in Barbarossa dem Romantiker zuviel Reflexion sich weniger gut dem kräftigen Grundtypus assimiliert. Wie sich Romantik und Wirklichkeit begegnen, ist ja das Problem. Und wie die verstiegene Problematik der Jugenddramen noch in den Kaisergestalten nachwirkt, so kündigt sich in dem Löwen der Anfang einer neuen Darstellungsart an, wie sie am Schluß des Shakespearomanie präzisiert war. Wie wurzelt Heinrich der Löwe in den Herzen seiner Landeskinder, der riesenhaften Sachsensöhne! Wie ist Grabbe hier die innige Verbindung von Volk und Fürst gelungen! Heinrichs Miene kann ein Volk entzücken und entsetzen. „Wenn er lächelt, ist's als bräche die Sonne aus den Wolken, warm wird es jedem ums Herz und in der Brust quellen Lust und Freude auf. Aber wenn er zürnt, ist das Gesicht schwarz, durchwölkt von geschwollenen Adern — die Augen funkelnd und lechzend wie der isländische Hekla — das Schwert wild in der Luft, daß sie erklang.“ Grabbe kann hier, wo sein Herz beteiligt ist, wo Schillers feuriger Idealismus und sein berauschendes Pathos ihren Zauber nicht verloren haben, noch nicht wie im Hannibal zu einer rein realistischen Charakterzeichnung sich entschließen, wie denn etwa Raupach uns nur einen eigensinnigen, herrschsüchtigen westfälischen Bauern hinstellt.

Grabbe hat sich große Mühe gegeben den Verrat des Löwen zu begründen und zu erklären. Er geht hierin sehr weit. Warum fiel der Löwe ab? Er war beleidigt, er hatte selbstsüchtige Pläne — aber mit voller Entschiedenheit ist auch das Historisch-Notwendige hervorzuheben: „so hoch standen die Welfen, daß sie den Hohenstaufen fast das Gleichgewicht hielten, aus der Gleichheit der Kräfte entspringt der

Wunsch der Herrschaft, er wollte im Gefühle großer Macht ein eigentümliches unabhängiges Leben führen und seine Bahnen sich selbst vorzeichnen." So Raumer. Aber auch bei der Grabbeschen Charakteristik des Löwen erscheinen die idealistischen Schillerschen und die realistischen Shakespeareschen Impulse nicht ausgeglichen. „Leu und Kaiser sind zu stark, als daß sie ewig sich vertrügen". Sodann aber hat Barbarossa durch unüberlegte Gewalttat den Löwen gereizt und der Prinz hat ihn beschimpft. So wird der Kaiser schuldig gemacht und der Löwe entlastet. Aber weiterhin hat denn doch wieder das objektiv ausgleichende Interesse des Historikers die dramatische Zuspitzung verhindert. Grabbe schildert — historisch unmöglich —, wie der Löwe mit seinem ganzen Heer südlich der Alpen steht; in Wahrheit suchte der Kaiser den Löwen allein in Chiavenna oder Partenkirchen auf. Das hat seinen Zweck: so wird der ganze Konflikt zwischen Freundschaft und Herrschsucht wenigstens einigermaßen in seiner Entwicklung gezeigt. Gerade jetzt, wo die Möglichkeit so nahe gerückt ist, daß wieder deutsches Blut fließt, gerade jetzt erfolgt der Bruch. Denn in Deutschland liegt Deutschlands Kraft. Und was Heinrich weiter dazu getrieben, das ist das instinktive Fühlen der Völker, das natürliche Empfinden der Sachsenfürsten, die lieber um ihr eigenes Land kämpfen wollen, anstatt ihre Völker auf die italienische Schlachtbank zu führen. Wir folgen dem Sachsenherzog in sein Land. Voller Heimatspoesie, voll von dem kraftvollen Duft der Erdscholle ist die Schilderung der Weserschlacht. Der Harz wird lebendig mit seinen Geiern und Felsen, rot liegt er im Licht der Fichten, über deren Scheitel Gewitter dräun. Der an dem Kaiser geübte Verrat rächt sich an ihm: es herbstet, aber er steht unverwüstlich wie der Harz und seine Leute glauben an ihn. Nach dem lebensvollen figurenreichen Schlachtgemälde schildert der Dichter den verlassenen Helden im Unglück. Hier offenbart sich neben der rauhen Stärke das deutsche Gemüt in seiner unbegrenzten Fülle und

unerschöpflichen Tiefe. Der Landesflüchtige steht einsam am Meer, aber er hat einen Trost: ich ward doch sehr geliebt; der treue Landolf liegt tot zu seinen Füßen: Herzogsarme mein Grab. Mathilde besänftigt ihn, der schon wieder in Phantasien künftiger Größe schwelgt; das Auge voll von mächtigen Flotten und weißen Segeln. Auch der Löwe wird nun immer mehr ein fiebernder Phantast. Eine schöne und ergreifende Episode ist es, wie sich Volk und Fürst wieder finden. Sehnsüchtig erwartet ihn das Volk, wie den von Elba wiederkehrenden Napoleon: der Herzog fehlt! Der alte weißhaarige Löwe gleicht dem Rächer Marius und andererseits wird er wieder zum Philosophen, der Sentenzen prägt, die Grabbe wieder über den Lebensrätseln brütend zeigen. Noch einmal bricht die Wildheit des Löwen heraus, als er sich an den Krämern von Bardewiek rächt. Jahrmarkt ist's und der Löwe will als der billigste Verkäufer erscheinen. Sie sollen sie fühlen — vestigia leonis, sein regendurchnäßtes Volk soll sich wärmen an dem Feuer von Bardewiek, und ihm selbst bekommt der Rausch seines Zornes wohl, die Flammen wärmen sein altes Blut. Ganz Marius. Aber der Dichter strebt danach, des Löwen Laufbahn würdig abzuschließen. Friedvoll klingt der alte Zwist zwischen Welf und Waibling aus. Die letzte Weisheit des sterbenden Löwen ist ein resignierter Pessimismus. Der wilde Zynismus klingt diesmal in gedämpfteren Akkorden aus. Während das große Leben versiecht, entwirren sich ganz anders wie bei dem kalten Machtmenschen Heinrich die letzten Rätsel in religiöse Wahrheiten: wie auch der Mensch drauflos stürmt, nie erreicht er sein Ziel, führt Gott es ihm nicht zu. „Auf Erden ist Streit und Weh selbst unter Freunden — Ruhe ist nur im Grabe — Wie hold ist doch das Grab!“

Man hat Grabbes Weitschweifigkeit und undramatische Formlosigkeit auch hier noch, wo er sich entschieden mäßigt, getadelt. Andererseits wieder erkennt das Morgenblatt an, daß er mit kraftvoller Hand den historischen Wald

gelichtet und die Fülle der Gestalten und Begebenheiten bewältigt, alle historischen Lichtpunkte auf einen Focus gebracht habe. Einen rechten Begriff davon, wie Grabbe den Stoff zusammendrängt, erhält man, wenn man etwa Raupachs Stücke mit den Dramen Grabbes zusammenstellt. Die Kriege mit Mailand sind das Thema des ersten Raupachschen Dramas — Grabbe verwendet darauf eine Szene. Raupachs zweites Stück führt uns über Legnano nach Venedig, es enthält die Verhandlungen mit dem Papst — wir erleben dasselbe bei Grabbe in zwei Szenen. Hier wird zweifellos das Interesse zusehr zersplittert; wir werden beunruhigt und vermögen nicht mit nötiger Sammlung zu folgen. Andererseits aber schildert Grabbe die Abrechnung mit den Welfen, für die Raupach ein fünfaktiges Stück benötigt, in drei ungleich gewaltigeren eindrucksvollen Auftritten. Die Schlußszene des Barbarossa drängt zusammen, was Raupach in 4 Akten erzählt. — Noch mehr treten bei Heinrich VI. auseinander Geschichte Raupach und Grabbe. Der 2., 3. und 5. Akt entsprechen je einem ganzen Raupachschen Trauerspiel. Trotzdem sind bei Grabbe breit ausgesponnene Episoden: Richard Löwenherz, die Landung des Löwen und die Zerstörung von Bardewiek, endlich die Kämpfe um Rocca d'Arce. Raupach hält sich auf das engste an die Geschichte, es läßt sich seitenweise verfolgen, wie Raumer von dem erfolgreichsten Hohenstaufendramatiker geradezu ausgeschrieben ist — man vergleiche den 1. Akt des zweiten Teiles mit Raumer 210—216 oder den 2. Akt mit Raumer 214 f., und man sieht Grabbes Überlegenheit. Er hatte es damals noch nicht nötig, wie später an dem Gängelband Clostermeiers seine Hermannsschlacht aufzubauen.

Wie weit hat sich das Drama der Geschichte anzuschließen, sich ihr zu unterwerfen? Es hat Kritiker gegeben, die aus Shakespeares historischen Dramen mehr Geschichte haben lernen wollen, als aus den Werken der Wissenschaft. Lessing fand in der Poetik des Aristoteles für diese Frage

keine Richtlinien — denn Aristoteles kannte die historische Tragödie nicht. In der Hamburgischen Dramaturgie herrscht der Geist der Aufklärung: die Historie ist nur ein Repertoir von Namen, die Fakta sind zufällig, der geschichtliche Hintergrund ist nichts, aber die Charaktere sind notwendig. In der Hauptsache aber läuft es darauf heraus, den Vernunftkern zur Darstellung zu bringen. Theoretisch haben sich Schiller und Goethe über ihre Abhängigkeit von der Geschichte freier ausgesprochen als man nach ihren Dramen annehmen sollte. Schiller erwies sich als der Idealist, Goethe mehr als der Realist. Unbedingten Respekt vor der Geschichte dagegen forderten Tieck und Raumer, anfangs auch Immermann, bis bei Ausübung der dichterischen Tätigkeit die Phantasie ihre Rechte geltend machte. Die damaligen Kritiker vermissen gerade bei den Hohenstaufendramen das Eingehn in den mittelalterlichen Geist und sie tadeln das Vorherrschen modern-protestantischer Tendenzen. Grabbe hat auch an eine einfache Wiederholung der Geschichte nicht gedacht: „Der Dichter ist kein Historiker. Die Weltgeschichte liefert nur das Material seiner Produktion und sein Geist setzt hinzu, was ihm zur Vollendung seines Werkes notwendig dünkt. Ein nach fremden Maßstäben richtender Kunstrichter ist ein verdorbener Tischlergesell.“ Aber Grabbes Größe beruht doch auf dem angebornen historischen Sinn. Marius und Sulla war ganz aus den Quellen getränkt. Grabbe springt zwar auch mit den historischen Daten immer freier um — man vergleiche die Hohenstaufen und Hannibal — aber sie besitzen bei ihm doch eine ganz andere Bedeutung als in Lessings Theorie!

Raumer ist auch für Grabbe die Hauptquelle. Sehr frei aber hat er die geschichtlichen Umstände verwandt. Er hat nicht nur verschiedene Ereignisse zusammengezogen, sondern auch Jahre umgestellt. — Im 1. Akt haben wir den Reichstag zu Besançon und den auf den roncalischen Feldern in freier Kombination; dazu kommt allerlei Beiwerk, das auch wieder aus verschiedenen historischen Details zusammengestellt ist.

Das Auftreten des Kardinals, der Fehdehandschuh des Kaisers gehören nach Besançon, das Lokal sowie Christians Stellung vor Ancona erinnert an den Reichstag zu Pavia (1174). An Raumer schließt sich Grabbe an, wo der Papst als erster Bischof, die freie Kaiserwahl (R. 80—113), die entarteten Römer (44) in Rede stehn. Hadrian und Alexander werden vertauscht. Frei erfundene Einzelheiten sind etwa das Fehlen Zähringens und die Hinrichtung der Gesandten, wie die Fürbitte des Löwen zur Motivierung des Abfalls. Das wird ermöglicht durch die lose Technik, die nacheinander die einzelnen Geschehnisse zu einem bunten Mosaik zusammenfügt, dadurch daß ähnliche Ereignisse sich wiederholen und durch die sprunghafte Charakteristik der Helden, deren despotisches Wesen immer voll Willkür ist. — Die Aussprache zwischen dem Kaiser und dem Löwen findet bei Grabbe auf einem selbstgewählten Ort statt, dagegen sind die Raumer 250 überlieferten historischen Worte fast genau benutzt wie auch die Charakteristik von Mainz übereinstimmt. Die Schlacht bei Legnano war für Grabbe nicht so leicht unterzubringen. Dennoch ist auch hier für Eingang und Schluß das Vorbild Raumers 254 ff.) wiederzuerkennen. Die Zusammenkunft zu Venedig fand 1177 statt (Raumer 255 ff.). Wie hier Kreuzzugsidee und Heiratsplan Heinrichs hinzugefügt werden, ohne daß grobe Widersprüche auffallen, beweist wieder Grabbes findige Kombinationstechnik und seine originelle Mischungskunst. Das Wiedersehn zwischen Beatrice und Barbarossa verlegt Raupach ganz wie Raumer nach Pavia, Grabbe läßt den Totgeglaubten auf Schwabens Auen wieder erscheinen, weil der Schauplatz jetzt überhaupt wechselt und weil die Ökonomie des Dramas sowohl einen lyrischen Ruhepunkt wie Übergang zu den deutschen Ereignissen fordert. Unhistorisch ist weiter, daß die Achtung und Unterwerfung des Löwen, die schon vorher in Gelnhausen erfolgte, auf das Mainzer Reichsfest verlegt wird. Raumer (292 f.) sagt: Leicht konnte der Dichter der Nibelungen und Wolfram von Eschenbach zugegen

sein. Viel lyrischer ist die Szene bei Raupach, der Heinrich als Sänger auftreten läßt, als die lebhaft bewegte Schilderung bei Grabbe. Die folgenden Ereignisse fallen in Wahrheit früher: die Weserschlacht (181 : 42) 1189. Die Schlußszene drängt Ereignisse der Jahre 1185—89 zusammen.

Grabbe findet die Zeitpunkte heraus, wo die Geschichte selbst theatralisch wird. Er bringt höchst prunkvolle Bühnenbilder: Umzüge, einen Reichstag, das Reichsfest, zwei große Schlachten. Diese Tableaux, die besonders in der zweiten Hälfte bei nachlassender dramatischer Spannung sich mehren, erscheinen im ganzen als Selbstzweck, obwohl Grabbe nie vergißt, die Fäden der Handlung fortzuführen und immer noch Raum findet, seine hauptsächlichsten Intentionen hervorzuheben und die Einheit eben festzuhalten. Er sucht gerade, was sonst vom Dichter gemieden wird, weil das historische Interesse an der Umwelt die Intentionen des Dramatikers in den Hintergrund drängt. Die dramatische Entwicklung macht er allzu rapide, fast mit ein paar lakonischen Schlagworten epigrammatisch ab; die historische Umwelt nachzuschaffen, erscheint immer mehr als das Zukunftsvolle. Aber er gibt doch mehr als bloß lebende Bilder epische Schilderungen, voll von glühendem Kolorit, mit breitem Pinselstrich hingeworfen, er geht auch auf psychologische Vertiefung bei den Helden aus. Die Abbreviatur dieser Charakteristik liegt in Sentenzen, die den Geist des Dramas aussprechen.

Der Aufbau des Dramas ist folgender: im 1. Akt erscheinen Barbarossas Gegenmächte, der Löwe und die Lombarden; der 2. Akt bringt den Abfall des Löwen und die Niederlage bei Legnano. Dann geht es wieder langsam aufwärts: Friedrich versöhnt sich mit dem Papst (3. Akt), feiert das Reichsfest (4. Akt) und zwingt den Löwen (5. Akt). Im 3. Akt wechselt nach einem lyrischen Ruhepunkt der Schauplatz und wir können vier Hauptträger unterscheiden: den Kaiser — die Lombarden — den Papst — den Löwen. Dazu kommen noch als Träger einer

Nebenhandlung der junge Heinrich und Montferrat. Eine Einheit wird in das Ganze gebracht durch den Löwen, nur durch ihn wird ein stärkeres Interesse erregt. Grabbe hat das selbst also ausgedrückt: „der Zorn des Kaisers, der auf Roncaglias Gefilden entsprungen, endet an der Nordmeerküste Deutschlands.“

Raupach teilt die siebenjährige Regierungszeit Heinrichs VI. wieder ganz am Gängelband Raumers in zwei Teile: der erste behandelt die Aussöhnung zwischen Staufen und Welf, der zweite die Ereignisse in Sizilien. Grabbe gibt in einem Drama mehr als Raupach und hat dabei Zeit zu Episoden, die allerdings die Form noch mehr auseinanderreißen als im Barbarossa. Bei Grabbe spielen der 2. und 3. Akt in Deutschland, die übrigen in Italien. — Der 1. Akt exponiert ähnlich wie im Barbarossa, wo auch die Gegenmächte klagend auftreten und gleichzeitig eine Schilderung der italienischen Landschaft gegeben wird. Grabbe schaltet frei mit den historischen Umständen. Heinrich konnte während der Abwesenheit seines Vaters Deutschland nicht verlassen, und er empfing die Kunde vom Tode seines Vaters 1190 in Thüringen; Tancred ward 1190 zu Palermo gekrönt. Ebenso wird in der 2. Szene, die am Eingang eine effektvolle Erfindung enthält, die Geschichte insofern korrigiert als Ereignisse, die allerdings nur um ein Jahr differieren, zusammengedrängt werden: die Opferung Tuskulums, die Treue Salernos, die Ankunft des Löwenherz und die Landung des Löwen, die schon zu Lebzeiten Barbarossas erfolgte; der Sohn, den der Kaiser auf die Arme nimmt — am versiegenden Strom die Quelle eines neuen Lebens — wurde erst 1194 geboren. Wieder ist der Knoten sehr bald geschürzt, aber die einzelnen Fäden des Gespinstes werden nicht mit ruhiger Sorgfalt fortgewoben, brechen gewaltsam ab oder es geht sprunghaft ruckweise vorwärts. Wie in Raupachs Vorspiel wirkt historisch richtig der Aufstand der Welfen entscheidend, diese Berührung mit Raupach erstreckt sich auch auf II. 1. Die Szenen, die nun ganz vom Thema

abführen, deren Held Löwenherz ist, folgen sehr genau dem Bericht Raumers (599 f): die Gefangennahme fiel 1192, die Blondelszene, die Raumer gegen Funk festhielt — hier ist auch der Gretrysche Operntext zu vergleichen — 1193. Ein Muster für Grabbes höchst gewagte, aber auch kraftvolle Konzentration ist die Reichstagsszene von Hagenau (1193), in der frühere und spätere Ereignisse aufs kühnste kombiniert werden. Das historische Ereignis bildet die echt königlich männliche Verteidigung von Richard Löwenherz, die bei Grabbe ebenso wie bei Raupach mit Recht aus der Quelle schöpft (Raumer 562 — man vergleiche für die oft fast wörtliche Herübernahme etwa die Weisung an Blondel). Die erschreckende Habgier Heinrichs zu beleuchten, enthält uns Raupach auch den historischen Kronenraub in der Gruft zu Palermo nicht vor. Von früheren Ereignissen werden hereingezogen die Lütticher Bischofswahl, die 1192 zu Worms erfolgte (Raumer 548 f. — Raupach), und die Gefangennahme der Konstanze. Von späteren Ereignissen werden zurückdatiert die Kreuzzugsidee und die Verhandlungen über die Erblichkeit der Kaiserwürde (Raumer 582 ff. — Raupach 44), die erst nach den italienischen Siegen 1135 fielen. Ereignisse, die im Verhältnis von Grund und Folge stehn, die Raupach mit pedantischer Nachschreiberei in vier Akten entwickelt, sind hier in eine Szene gebannt. Manche Geschehnisse sind nur schwach betont und sie sind nur dazu da, um eine Charaktereigentümlichkeit Heinrichs hervorzulocken, andre sind gewaltsam zusammengeschoben und verbunden; das Grundprinzip, darauf alles bezogen ist, bildet der Gegensatz zu den Welfen. Der Welfe hat eben Heinrich aufs schwerste gereizt durch die Zerstörung Bardewieks und doch muß noch am Schluß der Szene eine Aussöhnung erfolgen. Aber Tyrannen haben ihre Launen, und in tollkühnster Bizarrerie verwendet Grabbe hier das Kapulet-Montecchimotiv von der Liebe der Staufin Agnes und des Welfen Heinrich, die er sich mit dem Ruf begegnen läßt: hie Welf —

hie Waiblingen. Es ist ein echt Grabbescher pittoresker Einfall, wenn er den Humor der Weltgeschichte darin sucht, daß das Schicksal von Welf und Waiblingen, des ganzen Weltfriedens durch eine pikante Situation, durch ein geflüstertes Wörtchen gewendet wird. Immer wieder wird Grabbe des trockenen Chronikenstils satt und läßt seinem tollsten Übermut die Zügel schießen. Der 4. Akt, der in Neapel und Rocca d'Arce spielt, bringt Ereignisse aus den Jahren 1191—1194 zusammen (Raumer 546—566 ff.). Der 5. Akt behandelt den Inhalt eines ganzen Raupachschen Stückes: die sicilianische Verschwörung; Heinrichs Grausamkeit überbietet hier keineswegs die geschichtliche Wahrheit, der Streit der Flotten vor Pisa und Genua ist historisch (Raumer 571). Grabbe läßt die letzte Szene Weihnachten spielen, wobei der historische Umstand nachwirkt, daß Friedrich Weihnachten 1194 geboren wurde (Raumert 574 f.). Bei Raupach entwickelt sich der Konflikt zwischen Heinrich und Konstanze, wie in Buchners Drama stirbt er im Augenblick der Ausfahrt an Gift. In Wahrheit starb Heinrich VI. durch einen Trunk Wassers auf der Jagd (Raumer 592, 595).

Die Idee des Dramas liegt in den Szenen, wo sich der Kaiser mit dem Papst oder dem Leuen begegnet. Der Papst ist der große Staatsmann, der Kardinal der intrigante Pfaffe. Dem Verhältnis zum Papst sucht Grabbe dadurch allgemeineren Inhalt zu geben, daß er den Kaiser modernisierend zum weltbeglückenden Träger der Gedankenfreiheit macht. Aber das Thema ist zu flüchtig behandelt. Die zufällige historische Situation erhält einen wärmeren Unterton durch die allgemein menschlichen Freundschaftsgefühle zwischen Leu und Kaiser. Das geschichtliche Fatum wartet unbarmherzig, es wirkt sich aus in dem mächtigen Einzelwillen und überwindet ihn doch wieder nach einem verborgenen Plan. Heinrich bildet am vollkommensten die isolierte starke Persönlichkeit wieder. Hier geht die Verbindungslinie von Gothland über Sulla und Don Juan und Faust. Hier erreicht eine Grund-

tendenz ihren Kulminationspunkt. Für Grabbes dramatische Kunst lag hier ein Thema probandum *Κατ' ἐξοχήν*, während die andern Dichter mehr gelegentlich und durch den Stoff entzündet wurden. Wer am sinnfälligsten wiederzugeben, am plastischsten zu gestalten verstand, der mußte den Preis greifen. Wir erlebten den Machtmenschen bei Z. Werner; Immermanns Kaiser Friedrich bekennt von sich: „ich bin den Wolken nahe gezeugt", oder: „der wahre Kaiser stirbt nicht." Und welche Sprache führt Heinrich bei Heyden: „nur einmal sich berauschen, würde man auch drob zu Flammen". Hermann von Salza sagt von ihm „die gütige Natur gewann nicht Zeit, des Herzens weichere Seiten auszubilden" — und zum Schluß: „Niemand auf Erden darf ein Gott sein — Weih' der Menschheit menschliches Gefühl" — darauf Friedrich: „ich will". So wird auch für Grabbe zu einer entscheidenden Wendung, die Einsicht, daß Eigennutz und Größe nicht identisch sind, daß Kraft nichts ist, wo sie nicht Glück schafft, daß Napoleon nicht eigentlich groß war, sondern es erst wurde durch seine Zeit als Vollstrecker der Revolution.

Es ist Kraft, Reichtum, und endlich Schönheit in diesen Dramen. Sie tragen das Gepräge einer unruhigen Energie, einer wilden Großheit. Reichtum, Leichtigkeit der Produktion, Keckheit der Erfindung zeigen den Dichter auf der Höhe. Aber darum sind die Hohenstaufen doch noch nicht das eigentümlichste von Grabbes dichterischen Erzeugnissen. Man wird sie am besten als dramatische Biographien ansehen, deren Form in der Mitte stecken geblieben ist auf dem Weg zu etwas Neuem, Originellem, das ihm noch nicht klar genug vor der Seele steht. Das Werk ist nicht aus einem Guß, kein ausgesprochenes, selbständiges Milieudrama. Der Dichter schildert die Umgebung, läßt die verschiedenen Strömungen hervortreten, aber sie erklären den Helden nicht gleichsam wie eine Atmosphäre, die ihn umgibt. Eine organische Einheit zwischen

den Taten der Helden und dem Treiben der Massen ist nur bei den Szenen des Löwen erreicht. — Neben prachtvoll geprägten Bildern von zündender Schlagkraft, neben den funkelnden Rubinen und Feuerblumen einer prunkenden Rhetorik stoßen wir auf leere Stellen, die deutlich Vorbilder kopieren, auf vernachlässigte Satzbildung oder dunkle vage Bilder. Aber wenn man mit Neumann, der die Fehler des Grabbeschen Werkes sehr scharfsinnig aufgedeckt hat, tadelt, „es sei wie nach einer Nacht voll wirrer Träume, das Ganze sei ohne Maß und Harmonie, wild überspannt nachlässig", so läßt man doch alles Positive aus und zeigt wenig Verständnis für die Naturkraft, die hier schöpferisch tätig ist, für die in kecken Improvisationen sich äußernde, übermütige künstlerische Laune.

Das Besondere, Eigenartige, Wunderliche suchen wir in einzelnen Zügen festzuhalten. Bestimmte Urtypen sind immer zu erkennen, die teilweise zur Mitgift des tragischen Dichters gehören, die aber in ihrer Übertreibung sich psychologisch aus der Natur eines Dekadenten erklären lassen, der sich an dem Schicksal rächen will: die Grausamkeitswollust, die Schadenfreude. Wieder treffen wir die Kanaille, die grinsend das winselnde Opfer kitzelt, ehe sie mordet, — sei es nun daß Landolf, bei dem wir übrigens dergleichen nicht erwarten, den roten Doktor mit Mixturen nach Art der bestialischen Streiche der Schillerschen Räuber kuriert, sei es daß Ophamilla wimmert. Der Löwe will sich wärmen am Feuer von Bardewiek, der Bischof zerschmettert dem jungen Lombarden den Kopf mit den Worten: wie wird dein Bräutchen greinen. Dabei kommt wohl in den Opfern noch eine bestialische Wildheit zum Vorschein und der Richter begleitet die Handlung mit einem grausamen Scherz.

Die Bildersprache stellt das Ungeheure neben das Winzige, macht aus dem Elefanten eine Mücke. Ungeheure Umrisse schrumpfen plötzlich zusammen, wie ein Epileptiker nach seinen Rasereien zusammenbricht. Nach hyperbolischen Flügen gelangt die Phantasie zu kleinen Gestalten nach Art

von grotesk geformten Tiergestalten — Beatrice vergleicht sich mit einer Mücke. Bizarre Züge und Realismen erinnern an Shakespeare und wieder an die Neuromantiker etwa der Franzosen. So eigenartig die Sprache vielfach modelliert ist, und wieviel individuelle Züge sie im einzelnen auch aufweist, ein sprachschöpferisches Talent von durchgehend selbstsicherem persönlichen Rhythmus ist Grabbe nicht. Charakteristisch ist, wie er plötzlich den Ton wechseln kann. Schreitet die Sprache in dem geregelten Gang eines kräftigen Chronikenstils, so werden urplötzlich sonderbare Formen, moderner Aufputz angebracht. Barbarisch rohe Auswüchse muten an wie atavistische Rückfälle in die Gothlandsperiode. Heinrich VI. kann sich vernehmen lassen: „Neapel lechzend wie eine Zunge — Dummheit schleckt es nicht den Trank und Fraß.“ Andre Stellen wirken ganz konventionell oder enthalten unverarbeitete Reflexion. Frau Beatricens Liebesklage hebt sich zunächst wenig von einem Opernlibretto ab, daran Grabbe ja auch bei den Blondelszenen sich anlehnt, — ein Bild verrät dann aber wieder Grabbes Urheberschaft, „das nimmersatte Grab treibt hohnlachend auf geweinte Tränen die Blumen hervor.“ Oft aber zuckt und schmettert es in der Sprache. Die Wetterwolke, der blitzende Adler sind die Symbole. Die Welt der Gestirne und Meteore sucht die bilderformende Phantasie immer wieder auf. Gewisse Wendungen kehren wieder, man denkt z. B. an Gothland und Marius, wenn die Milchstraße mit einer grauen Locke verglichen wird, oder wenn es heißt: du lebst, entschuldige dein Dasein. — Heinrich kühlt seinen Fieberdurst mit Eis vom Aetna. Er vergleicht die Berge mit kahlen Glatzen oder mit schwarzumblätterten Negerhäuptern. Man fühlt sich an den Gothlanddichter erinnert, besonders auch da, wo ein absichtlicher Abfall aus dem Hohen ins Niedrige stattfindet, wo er ein großes Bild mit einer Plattheit zusammenbringt: die Sonne wärmt die Füße, die Kaiserkrone wird mit einer Sternschnuppe verglichen. Epigrammatische Worte fallen auf, Lakonismen: etwa das „so“ als

Antwort auf den Bannspruch. Es fehlt nicht an Anachronismen: die Sachsen sprechen von Walhalla. Heinrich bringt gar einen Trinkspruch auf Homer aus, dessen Verse über Sicilien Grabbe in seiner Manier zugrunde gelegt hat. Moderne Vorbilder klingen an und allerlei Satire, z. B. auf deutsche Kleinstaaterei wird hereingebracht.

Die realistischen Volksszenen bei Shakespeare und im Götz waren vielfach nachgeahmt worden. Mehr Goethisch mutet der Humor in Eichendorfs Enzio an, mehr Wirkung Shakespeares ist bei Immermann u. a. zu verspüren. Die Volksszenen gehören mit ihrem kecken Realismus, ihrer derben Fülle und erquickenden Frische zu den erfreulichsten und gesundesten Partien in Grabbes Dramen. Meyen hält hier Raupach und Grabbe nebeneinander in folgendem Urteil: „Nichts ist lächerlicher als Raupachs Volksszenen, hier herrscht durchweg die ganz abstrakte Manier, daß das Volk zu gleicher Zeit das ganz Entgegengesetzte will und dadurch in seiner ganzen Nichtigkeit erscheine und nebenbei komisch wirken soll. Wie anders hat Grabbe die sich gegenüberstehenden Massen der Italiener und Deutschen zu charakterisieren gewußt! Eine solche Individualisierung ist oft mehr wert, als eine ganze Raupachsche Tragödie.“ Das Grob-Animalische drängt sich vor: Schweinebraten und Bier werden nach heimischer Beobachtung herangezogen, um Charaktereigenschaften zu erklären. Der Schöpfer der Leporellofigur hat hier manchen originellen Vergleich gefunden: die Italiener stehen in Parallele mit den Juden, der Vesuv mit einem Topf voll heißen Wassers, der Kaiser mit dem gestrengen Bürgermeister und sein Lächeln mit den Funken, die in einen Topf voll heißen Wassers fallen — skurrile Einfälle, wie sie in der Kneiplaune kommen mochten.

Der Romantiker zeigt seine Vorliebe für das Pittoreske, Grauenhaft-Groteske. Die Charakteristik neigt zur Karrikatur. Er sieht unter den Individuen mit Vorliebe Mißgeburten und Krüppel. Andrerseits aber haben wir auch als den Gegen-

satz dazu durchaus edle Charaktere wie Tancred. Die Anlehnung an die Romantik erscheint auch in den Requisiten, die zur Schilderung des Volkstümlichen verwandt werden, z. B. in dem schreienden Käuzlein, der wilden Jagd. Die übernatürliche Welt dringt ins wirkliche Leben, der Schleier der Zukunft lüftet sich. Aber viel Glück hat Grabbe nicht, wenn er dämmernde Gefühlswelten heben will. Dazu ist er zu klar und zu schroff. Das Erscheinen der weißen Dame — Boieldieus Oper ging gerade mit großer Wirkung über die Bretter — ist ziemlich sinnlos: über das Jenseits weiß sie nichts Rechtes zu sagen und ihre Prophezeiung ist teils bekannt, teils verdirbt sie die Wirkung. Prophezeiungen post eventum sind ein minderwertiges Mittel, aber Grabbe hat es keineswegs verschmäht. Wie bei Caroline Pichler der Kaiser von der Zukunft Habsburgs träumt, wenn Hohenstaufen zerfällt, so erhofft Grabbe eine aktuelle Wirkung, wenn er den Aufgang des Hohenzollernhauses vorhersagen läßt.

Das Milieu reizte den Historiker, der in epischer Schilderung ein Zeitbild entwirft. Gerade diese Vermischung der verschiedensten Kulturen, dieses Auftauchen neuer Welten und das Absterben alternder Völker war für den Dichter schon im Marius und Sulla verlockend, der von jeglicher Literaturgattung in seiner reichen Belesenheit Früchte abborgt. Er sucht den Reiz eines ebenso schönen wie verräterischen Landes, wo die Schlangen hinter den Blumen lauern, zu versinnbildlichen, er kennt die neuaufblühende orientalische Poesie und weckt sie mit ihrem fremdartigen Duft, ihren exotischen Weisen. Am meisten Eigenes aber gibt er, wenn uns wieder die Poesie der Sachsenerde und der heimatlichen Scholle würzige Kraft umhaucht. Es ist eine von den großen Antithesen, die an die in „Don Juan und Faust“ anklingt. Malerische Wirkungen und Impressionen fließen Grabbe zu und aus ihnen keimt oft eine ganze Szene.

Selten kommen mehr als zwei Parteien zu Wort. Am meisten Monologe, die übrigens poetisch und formell mit die am besten gearbeiteten Stücke sind, werden dem Löwen zugeteilt, der dreimal seinen Verrat rechtfertigt. Aber auch die Kaiser lassen sich oft in ihren Gedankengängen durch keine Einwürfe stören. Lieder sind eingestreut. Merkwürdig ist, wie die verschiedenen kontrastierenden Gruppen zusammengeschoben und verbunden werden. Zweimal hat Grabbe die Schlacht für die Bühne zu gewinnen gesucht. Einmal die Schlacht von Legnano: der Schauplatz wechselt und wir sind einmal im Lager der Kaiserlichen, sodann bei den Lombarden — die eigentliche Schlacht wickelt sich hinter der Szene ab; wir sehn nacheinander verschiedene Truppen anrücken. In der Weserschlacht haben wir zuerst das kaiserliche Heer vor uns: ein kurzer Dialog — Kämpfe hinter der Szene — ein Einzelkampf als Beispiel — verschiedene Truppenteile rücken vor, wie in der ersten Schlachtschilderung. Wieder werden wir dann in ein andres Lager versetzt: als beliebte Eröffnung dient ein Dialog zwischen Landolf und dem Löwen. Während nun das Heer hinter der Szene kämpft, haben wir nicht nur persönliches Eingreifen der Führer wie in Marius und Sulla, sondern als ein neues Kunstmittel und zwar mehrfach den Zweikampf verwandt. Heinrich fällt nacheinander Österreich, Polen und Böhmen, bis er in Barbarossa seinen Meister findet. Diese Zweikämpfe erinnern mehr an Homer, als daß sie der mittelalterlichen Historie entsprächen. Sie sind für den Dramatiker ein beliebtes und willkommenes Mittel als sichtbarster und sinnfälligster Ausdruck der sich messenden feindlichen Kräfte, und offenbar spielt die Rücksicht auf die Bühne hier eine Rolle. — Merkwürdig ist der Wechsel von Poesie und Prosa. Mehr System als in Barbarossa ist in Heinrich, aber die Konsequenz grenzt hier doch zuweilen ans Wunderliche. Die höheren Personen reden in Jamben, die niedern in Prosa — Löwenherz redet allein Verse, während alle übrigen Personen in derselben Szene sich in Prosa ausdrücken. — Der deutsche

Hauptmann flucht Prosa, während der Saracene in Reimen sich ergießt.

Die Szenen entwickeln sich gewöhnlich so, daß zunächst zwei Personen sich unterhalten. Es tritt eine neue hinzu und dann noch eine, das anfängliche Thema wird in ein neues übergeführt und versiegt. Gern wendet der Dichter vorbereitende Charakteristik an. Ehe der Kaiser auf dem Hagenauer Reichstag erscheint, wird er von Thüringen und Mainz geschildert. Vor der Ankunft des Löwen reden zunächst Männer aus dem Volk von ihm, wobei Christoph die Oberstimme hat, dann erscheinen die Herzoge Borgholt und Borvin, der Löwe tritt im Gespräch mit seinem Sohn auf, Volk und Herzog kommen in Kontakt und die Menge drückt ihre Empfindungen im Chor aus, der überhaupt gern in Volksszenen angewendet wird.

Die Schwierigkeiten, die einer Aufführung der Hohenstaufen entgegenstehen, haben sich keineswegs als unüberwindlich gezeigt. Schwerin hat sich um die Aufführung beider Dramen verdient gemacht. Barbarossa, der auch ins Schwedische übertragen worden ist, erlebte zu Stuttgart und namentlich auch in Berlin erfolgreiche Aufführungen. Heinrich VI. ward in Mannheim und neuerdings auch in Leipzig zur Darstellung gebracht. Gadebusch schrieb damals (August 1904) in den Leipziger Neuesten Nachrichten: „Allenthalben empfindet man, daß Grabbe, und zwar ganz besonders in der Charakterzeichnung, nach Wahrheit sucht und dieses Streben ist es wohl vor allem gewesen, das ihn die Geschlossenheit der dramatischen Handlung vernachlässigen ließ. . . . Hat sich der Vorhang gesenkt, so fühlt man sich eingelebt in Kaiser Heinrichs Zeit und man hat den seltsamen Mann verstehen gelernt. . . . Der große Erfolg der Aufführung und der einhellige Beifall zeigten am besten, daß die Bearbeitung (von Karl Siegen) in den besten Händen gewesen war."

VII. Kapitel

Grabbes politische Ansichten — Napoleon — Kosciuszko

„Außer eigennützigen Zwecken hat Napoleon schon als Korse, als Halbfranzose nie geahnt, wohin er eigentlich strebte. — Er ist kleiner als die Revolution, und im Grunde ist er nur das Fähnlein an deren Maste —, nicht Er, die Revolution lebt noch in Europa."

Grabbe an Kettembeil. 14. VII. 1830.

„Übrigens ist auch das Drama nicht an die Bretter gebunden, — der geniale Schauspieler wirkt durch etwas ganz Anderes als der Dichter, und das rechte Theater des Dichters ist doch — die Phantasie des Lesers."

Grabbe an Wolfgang Menzel. 15. I. 1836.

Man hat Grabbes Hohenstaufen einen reckenhaften Protest wider das faule Stilleben der Restauration genannt. Das Zeitalter der Restauration beginnt 1814 und schließt 1830. Mit Wolfgang Menzel charakterisieren wir noch einmal kurz: Der Friede belebte die Kunst nicht zu neuer Blüte, vielmehr erkennt man aus Roheit und Unselbständigkeit die Symptome der Decadence, die urdeutsche Stimmung wird überschattet von englischen und französischen Einflüssen, aber als wichtigste Errungenschaft darf doch gelten, daß ein höherer Gemeinsinn die Schranken eines engherzigen Spießbürgertums durchbrach, und ein großer Stoff ward zugeführt durch die Historie. Die Wirkung war eine doppelte: der Menschheit hohe Gegenstände lösten den Sinn aus seiner Befangenheit in Familieninteressen, und andererseits verflüchtigte sich schön-

geistige Phantasterei mit dem Gefühl für Erfahrung und Wirklichkeit.

Grabbe hat die Zeichen seiner Zeit sicher richtig gedeutet. Er hat die Hohenstaufen aufgegeben, als die Wirklichkeit wieder dramatisch wurde und damals die Romantik erst völlig überwunden. Freilich fand er die Zeit mehr toll als groß, die konstitutionellen Schranken imponieren ihm auch nicht, er sehnte sich nach Krieg und nach Kraft. Heine schaute zu Napoleon auf: jeder Zoll ein Gott. Er sang anfangs 1830: „O laßt mich nicht ersticken hier, in dieser engen Krämerwelt — o daß ich große Laster säh', Verbrechen blutig kolossal, nur diese satte Tugend nicht und zahlungsfähige Moral."

Von neuem wandte sich der Blick auf Frankreich, den Herd der Freiheit: die Kapuzen verschwanden, der hochfahrende Adel zog sich zurück, das Bürgertum bemächtigte sich des Staates. Seit 1824 regierte der frömmelnde Karl X. in Frankreich, 1829 trat Fürst Polignac an die Spitze eines gegen die Revolution gerichteten Ministeriums, im Mai wurde die Kammer aufgelöst, aber auch die Neuwahlen brachten der Regierung keine Mehrheit. Karl X. gab seine Ordonnanzen. Sie übten eine merkwürdige Wirkung auf Grabbe aus: selbigen Tages fuhr ihm die Gicht aus dem Gebein. Dann kamen die Weltereignisse gleich „geschmolzenen Gletschern". Karl X. ward gestürzt, und als ob sich Grabbes Prophezeiung im Napoleon erfüllen sollte, Orleans ward König. Die Wellen der Revolution wirkten nach außen. Belgien wurde frei. In den deutschen Kleinstaaten regte sich der revolutionäre Geist in Verfassungskämpfen; so brach in Braunschweig eine Revolution aus. Der Auditeur hatte alle Hände voll zu tun, als das Lippesche Bataillon mobil gemacht wurde, um nach Luxemburg zu marschieren. War nun das ersehnte große Ereignis für Grabbe eingetreten? Er sucht sich einen eigenartigen objektiven und individualistischen Standpunkt zu wahren, ohne aber über zwei in seiner Brust sich bekämpfende Prinzipien zu einer dauernden Synthese zu

gelangen. „Freiheit, gut — Verlockend schön — Die Völker erheben sich — Doch nie sind Gott und Mensch und Welt des Glückes wert, — Solange keiner sich selbst bekehrt“ — „besser tot als erwachen, Solang ich selbst nicht besser bin Als Barbarossa.“ So Barbarossa im Kyffhäuser und so Grabbe in seinen Briefen. „Ich liebe Despotie eines einzelnen, nicht vieler.“ Soviel behält er also von seinem übermenschlichen Individualismus, daß er Freiheit nur dem Einzelnen zugestehen will. Er spottet über die Revolutionsraserei, die Heine und Börne billige publizistische Erfolge einbringen. Das Hambacher Fest findet er albern und Rotteck jammervoll. Die großen Staatsrevolutionen helfen nichts — jeder soll sich selbst reformieren — das ist Tugend und Genie. Also spricht Grabbe, der Eigenmensch und Historiograph der Revolutionen. Das klingt merkwürdig abgeklärt, als ob er die Tollheiten der Jugend überwunden hätte. So dachte in der Wendezeit seines Lebens der Dichter des „Napoleon“.

Man kann Napoleon vielleicht als einen Mitschöpfer der Schicksalstragödie bezeichnen. Werners Attila, Müllners Yngurd, Kestners Sulla wären ohne ihn wohl nicht vorhanden. Lieder von Heine, Gaudy, Zedlitz tönten seine Größe. Im deutschen Drama großen Stils war Grabbe der erste; die wenigen Vorläufer beeinträchtigen seine Selbständigkeit nicht. Gäthgens zu Ysentorff zählt 45 Dramen über Napoleon auf und zwar nach 5 Abteilungen: Spott- und Tendenzdramen, — Liebesdramen, — St. Helenadramen — dramatisierte Geschichte (der größte Wurf ist Grabbes Drama) — Episodendramen. Zwar fand Grabbe schon eine riesenhafte Litteratur über Napoleon vor. Kotzebues Satiren haben ihn nicht weiter beeinflußt, ebensowenig Rückerts Allegorien (Napoleon und der Drache — Napoleon und Fortuna). Chamisso dichtete nach Manzoni eine Szene „Napoleons Tod“. „Der schöne Bund“ ist der Titel eines Dramas von Coßmann; eine Episode „der kleine Korporal“ erzählt: Napoleon besucht Brienne, wo er einer guten Pächtersfrau ein Paar Sous schuldig blieb, be-

glückt eine liebende Braut und einen alten ägyptischen Invaliden. — 1830 beherrschte Napoleon alle Theater von Paris. Jeden Abend konnte man im cirque olympique oder im Vaudeville Napoleon auf der Bühne sehn: „der graue Überrock", „der Artillerieunterleutnant", „der kleine Korporal", „Schönbrunn", „St. Helena" — in solchen Dramen erschien Napoleon in sentimentaler Beleuchtung als Verratener. Auch in London wurden 1830 fünf Napoleondramen aufgeführt.

Am wichtigsten ist ein Vergleich mit dem Napoleondrama von Dumas, das 1831 auch durch eine deutsche Übersetzung von Haupt bekannt wurde. Dumas baute sein Drama in 6 Abteilungen und in 19 losen künstlich dialogisierten Bildern auf: Napoleon in Toulon — Napoleon als Kaiser — Siegeszug von Dresden nach Moskau und bis zur Beresina — Kämpfe in Frankreich bis zur Abdankung in Fontainebleau — die Ereignisse des Jahres 1815, die damit schließen, daß Napoleon in den Tuilerieen eintritt: die 5 Szenen spielen im Kriegsministerium, auf Elba, im Salon des Faubourg St. Germain, auf dem Schiffsverdeck (Napoleon im Gespräch mit Bertrand und dem Lothringer), endlich in den Tuilerieen. Der sechste und letzte Teil zeigt Napoleon auf St. Helena und sein Ende in 2 Bildern. Einige von diesen Szenen finden wir im Guckkasten am Anfang des Napoleon wieder, der an Figurenreichtum den Jahrmarkt von St. Cloud übertrifft. Über 130 Personen hat Grabbe, hier Dumas nachahmend, auf die Bühne gestellt. Grabbe dringt in die Tiefe zu den treibenden Kräften, aber Dumas gibt nur malerische Augenweide. — Ungeheuer ausgebreitet war auch die Prosaliteratur über Napoleon, die literarischen Blätter bringen Hinweise und Auszüge: wir nennen nur Lascasa, Autommarchi; sogar das Leibroß Vezir erzählt seine Erinnerungen, Segur beschrieb das Jahr 1813. Besonders der 3. Akt und die Schlachtenschilderungen zeigen Spuren der Lektüre der Erinnerungen des Sekretärs Chaboulon und von Venturinis Chronik. Lux hatte die Memoiren Robespierres herausgegeben und seinen Helden in

einem milderen Lichte gezeigt, das bei Grabbe nachstrahlt. Über 130 Personen hat Grabbe, hier Dumas nachahmend, auf die Bühne gestellt.

In den Jahren 1827—1830 ist Grabbe in fieberhafter Tätigkeit. August 1828 ist „Don Juan und Faust“ fertig. Von den Hohenstaufen, November 1827 begonnen, wird Barbarossa im April, Heinrich VI. im Dezember 1829 vollendet. Unterdessen arbeitet er bereits an Napoleon, der „mitten unter Alimentationsklagen, Schusterforderungen an Soldaten, Beerdigungen, Untersuchungen, Wein und Tee mit Rum, und zwar teilweise auf in Eile von Aktenstücken abgerissenen unbeschriebenen Fetzen niedergeschrieben wird“. (11. II. 1835.) Es ist besonders beim Napoleon zu bedauern, daß wir nicht näher über die allmähliche Entfaltung des Planes, über die ursprüngliche Anlage, über die verschiedenen Umarbeitungen und Umwälzungen in des Dichters Geist unterrichtet sind. Von Anfang an waren die 100 Tage und Schlachtszenen vorgenommen, seine Schätzung Napoleons schwankt. Die Ideen über die Revolution kamen ihm später und besonders noch nach der Julirevolution, und so tritt eine derartige Umwandlung auf, daß Grabbe zuletzt schreibt: Napoleon bindet sich als Drama an nichts. Wir bringen die wichtigsten Daten nach den Briefen. Dezember 1829 leiht er sich Fleury de Chaboulon und Venturinis Chronik, dann bringt der Armbruch im Januar eine Unterbrechung, Februar ist er bei den Schlachtszenen, alle seine Ideen über die Revolution will er hineinbringen — und bis Juli gedenkt er fertig zu sein. Wie Schiller im „Wallenstein“ will er Prosa und zwar eine lutherische, kräftig biblische. Denn der Jambus paßt nicht für die Artillerietrains, die kongrevischen Raketen u. a. Dann bricht die Revolution aus. Im Abschreiben schwillt der Stoff auf, das Stück wird erweitert z. B. durch die Szene der freiwilligen Jäger und die Schlacht bei Ligny. Dabei taucht schon der Plan eines Robespierre auf. Merkwürdige Schwierigkeiten lagen darin, daß Rücksichten auf Österreich genommen werden mußten (österrei-

chische Mätresse), und daß Preußen die Inserierung verbot. Am 29. Januar betont Grabbe in seiner Vorrede, daß er bereits vor der Julirevolution fertig geworden sei und März 1831 erscheint die Ankündigung des Verlegers.

Daß Grabbe gerade das Abenteuer der 100 Tage wählte, ist unbedingt bedeutungsvoll. In jener Episode erlosch der Stern des sinkenden Imperators, es ist also der tragischste Moment, und sodann erscheint die Zeit fast wie eine von der Wirklichkeit losgelöste Phantasmagorie, die durch einen echt romantischen Gegensatz wirkt: wie „ein Gespensterzug am hellen Mittag" zieht die große Armee vorüber.

Das Drama zerbricht in zwei Teile. Das Volk ist mit sieben Szenen der Held der ersten drei Akte, in denen dem königlichen Hof nur drei und Napoleon nur zwei Szenen zufallen. Es folgen zwei retardierende Szenen und sodann das Schlachtendrama von Ligny und Waterloo.

Daß der 1. Teil mannigfacher Umarbeitung erlag, können wir mit Gewißheit vermuten. Auf breite Unterlage stellt Grabbe die beiden Gegenspieler: den König und den entthronten Kaiser. Er hält sich keineswegs an die Episode der 100 Tage, sondern er setzt sich mit phantastischen Sprüngen über die Wirklichkeit, deren Sinn er doch ausdeutet, hinweg. In kühner Konzeption macht Grabbe von der poetischen Lizenz so weitgehenden Gebrauch, daß er Reflexe der ganzen großen Zeit, der großen Revolution und der Juliereignisse hereinbringt. Raum und Zeit setzen keine Grenzen, und so komponiert er eine welthistorische Symphonie, in der, was sich nie und nirgends begeben, verschmolzen wird mit wirklichen Geschehnissen, die zeitlich ganz auseinanderliegen. Die Revolution ist Mutterschoß und Urgrund — das ist das Leitmotiv.

Grabbe greift keck hinein ins volle Menschenleben; er führt uns unter die Arkaden des Palais Royal, vor die Tuilerieen, auf den Grèveplatz, auf das Marsfeld, in den Jardin des plantes. Mit derben realistischen Zügen erscheinen die beiden Grenadiere aus Heines Ballade wieder, Vitry und

Chassecaur, und als ihr Gegenbild zwei alte Emigranten und Royalisten. Am Anfang des Stückes baut sich die Schilderung auf Antithesen und Parallelen auf. Im Palais wird gespielt — damit ist die Anknüpfung an den großen Spieler Napoleon gegeben. Wenn der Menageriebesitzer den Ausrufer des Wachsfigurenkabinetts satirisch ergänzt, so ist uns dieses Kontrastmittel bekannt aus den Unterredungen Don Juans mit Leporello oder mit der Polizei. Ein äußeres Requisit, ein Tisch, bildet einen guten Behelf, die äußere Handlung in Ablauf zu bringen: hier stand Camille Desmoulins in der Geburtsstunde der Revolution und hier wird die neueste reaktionäre Maßregel verkündet. Bei schärferer Prüfung macht man die Entdeckung, daß hier eine Szene aus dem geplanten Revolutionsdrama zugrunde liegt, und unter der Übermalung erkennt man die Darstellung des Bastillesturmes, wobei verwunderlich wirkt, wie der Dichter parallele Züge zu verwenden weiß. Diese Zusammenschiebung ist eins der charakteristischsten Merkmale in Grabbes Technik. Grabbe verlegt aber nicht nur in diesen Moment Ereignisse kurz vor der Julirevolution, er sieht sogar voraus, was noch nicht eingetreten war: er führt den Sohn Philippe Egalités als Friedensstifter ein und läßt ihn als künftigen König von Frankreich begrüßen. Allerdings trug der spätere König Louis Philippe immer den Titel Königliche Hoheit, und wieder muß man die Ereignisse beim Bastillesturm zum Vergleich heranziehen, um Grabbes Prophetengabe zu würdigen. — Ein beißendes Pasquill zeigt in der folgenden Szene das Bild des Königs im Spiegel byzantinisch verzückter Royalisten und gesund abwägender Bourgeois. Übrigens trifft diese Momentaufnahme richtiger Karl X. als Ludwig XVIII. Derartige Skizzen begegnen jetzt häufiger in der Technik des Dichters, meist auf Kontrastwirkung beruhend. So durchblitzt er ein Genrebild mit welthistorischen Reflexen in der Liebesszene zwischen dem bonapartistischem Geliebten und der royalistischen Gärtnersnichte. Ein Geist der Unruhe herrscht, der Angst vor dem Ausbruch eines Vul-

kans vergleichbar — gerade dann aber wird der Franzose erst recht leichtsinnig und frivol.

Höchst eigenmächtig springt Grabbe mit den historischen Tatsachen um, außerordentlich kühn ist seine Kombination: die keimende Sehnsucht nach Napoleon und die schwüle Stimmung vor dem ausbrechenden Revolutionsgewitter fließen in einander über. Napoleon gebändigt durch die Konstitution, den Volkswillen, also die gemäßigte Revolution — das ist das Programm Carnots und Fouchés; darin birgt sich nicht nur eine historische Einsicht des Dichters, sondern eine noch viel eingreifendere Änderung in seinen Lebensanschauungen. Dieser Konflikt umschließt als der umfassendere den untergeordneten, den zwischen dem Korsen und dem schwachen Bourbonen. Nur so ist das Auftreten des echten, brutalen Revolutionsmannes Jouve motiviert, der sonst wie die ganze Revolutionsszene in das geplante Drama „Robespierre" hineingehört. Zwei brillante Figuren sind hier Grabbe gelungen. Da ist die pittoreske Figur des Schneiders, bei der man an V. Hugo denken möchte, der listig-kurzsichtig die Welt nach den Schneidermoden beurteilt. Zuletzt winselt der konvulsivische Wurm um sein Leben. Die nie fehlende teuflische Grausamkeit als Urinstinkt der Menschheit im Naturzustand erfüllt diesmal die Revolutionsszene. Jouve, der furchtbare Tribun der Gassen (man denkt an Büchners Danton), beherrscht mit seiner Bestie von Pöbel die Situation, bis Napoleon kommt. Aber ihm imponiert auch der gewaltige Korse nicht: dauernd ist nur die Masse, Napoleon ist ein Komödiant, der ein Weilchen unterhält und dann verschwindet. Wenn wir Jouves Wort: „was sollte ein elendes, der Verwesung entgegentaumelndes Gewimmel wie dieser Haufen Erdentiefen oder Sternenhöhen empören" neben die letzten Worte Napoleons stellen, dann hat man Grabbes letzte nihilistische Weisheit und man vernimmt den verneinenden Geist aus der Tiefe. Es klingt wie eine Prophezeiung auf die Anarchisten, die stärker sind als die

Despoten, wie die zerstörenden Mächte über die aufbauenden triumphieren. Einen Vertreter derartiger chaotischer Ansichten vermag Grabbe in einer Art Kongenialität nachzuschaffen. Der Kritiker der literarischen Blätter, der Grabbes Heinrich VI. mit seinen Tintenstichen tötete, sagt von Jouve: wir kennen seit Mephistopheles humoristischen Angedenkens nichts Ähnliches von objektivem Humor. Diese Revolutionsszene, die übrigens ein Gegenstück in Marius und Sulla findet, soll durch den allgemeinen Gedanken der Zeitstimmung annehmbar gemacht werden. Pöbel — Konstitution — oder Despot sind die drei Tendenzen. Die wirkenden und treibenden historischen Kräfte ringen widereinander. Die Revolution als chaotische Anarchie und als in der Vernunft der Verfassung gebändigte Freiheit treten in Erscheinung, und man fragt sich, wie ein starker Einzelmensch wie Napoleon hier eingeordnet werden kann. — Es fehlt nicht an Anachronismen, über die der unmittelbare Eindruck indeß häufig hinwegtäuscht. Die konstitutionelle Verfassung erinnert mehr an die Charte Ludwigs XVIII. als an Napoleon, die Jesuitenherrschaft wird in der 3. Szene verlangt und ist in der vorhergehenden doch schon vorhanden.

Die geschichtliche Quelle ist öfters nicht zu verkennen. Venturini sagt: mit der neuen Ordnung der Dinge waren höchstens einige Tausend alte Adlige, Mönche und Pfaffen zufrieden. — Der König floh in der Nacht 19.—20. März, weil er wußte, daß nicht ein einziges Regiment für ihn fechten würde. „Die Schneiderfinger als Zigarren der Nation“ sollen historisch sein, mit einer Äußerung Vitrys vergleiche man die Worte bei Venturini: „das ist also das Veilchen, das endlich gekommen ist.“ — In dem König fließen historische Züge aus Ludwig XVIII. und Karl X. zusammen. Karl X. war bigott und alt, als er auf den Thron kam, Ludwig war freigeistig gemäßigt. Er ist bei Grabbe persönlich wohlmeinend, aber ganz in der Gewalt seiner Hofschranzen, denen nur die Etikette heilig ist. Monsieur ist in der entscheidenden Stunde

auf der Jagd. Das Verlangen nach Jesuiten kommt von der aus geschichtlichen Memoiren heraus urbildlich gestalteten Angouleme, der einzigen starken Seele dieses Kreises; „sie ist die einzige Bourbonin, die verdiente Hosen anzuhaben," sagt Grabbe von ihr. Mächtig hallen die Erinnerungen der Revolution in ihr nach, in der sie ihre Zuflucht in der Frömmigkeit fand; sie findet hier einen feinen und tiefen Ausdruck für das schlechtsinnige Abhängigkeitgefühl; da sie gelernt hat, „auf Gott zu vertrauen, als die letzten Sterne sanken, als im unermeßlichen Dunkel nichts mehr zu fühlen war, als das Zittern des eignen kleinen Herzens". Sie haßt sogar die neue Zeit in der Poesie. Sie durchschaut den Korsen in seiner Gemeinheit, aber auch in seiner Furchtbarkeit. In ihr ist etwas von dem Geist einer Lady Macbeth und einer Gräfin Terzky. Und einer Kassandra gleich ertönt ihre Stimme gewaltig: Waffen — Waffen! — So ist die Stimmung: der König übersetzt den Horaz, Monsieur geht auf die Jagd, die Angouleme betet, Berry liebt die Damen und das Volk ärgert sich, daß Pfaffen, Betschwestern und emigrierte Edelleute es beherrschen sollen — und denkt an Napoleon.

Napoleon auf Elba — Napoleon in den Tuilerieen — Napoleon in Wahrheit überall: in der glühenden Liebe Vitrys und Chassecoeurs — sein Riesenschatten die Folie, auf der Ludwig mit seinem Podagra so lächerlich erscheint, Napoleon im Gesicht der Frommen, als Ehestifter, förmlich durch die Kraft der Sehnsucht herbeigezaubert. Wahre Ebenbürtigkeit bietet sich nur in der Idee der Freiheit, der Revolution, wie sie verkörpert ist in der Angouleme, in Jouve, in Fouche und Carnot. Diese Vorbereitung ist vortrefflich, aber der erste Teil ist doppeldeutig. Angeblich wird ein Querschnitt gemacht durch die Zeitströmungen während der Verbannung Napoleons, in Wahrheit aber wird viel eher die Stimmung getroffen, die in Frankreich herrschte, als Napoleon in Ägypten seine Unentbehrlichkeit bewies, als er nach seiner Rückkehr die unfähigen Direktoren beiseite drängte und das Chaos der Revolution zu

einem Organismus gestaltete, und diese Entwicklung der Revolution ist von dem Bastillesturm über die Rasereien des souveränen Volkes fast stufenweise geschildert.

Die dichterische Darstellung ist nun, da Napoleon selbst auftritt, weniger glücklich. Es wird vornehmlich das Mittel des selbstcharakterisierenden Monologes angewandt. Widersprüche treten auf. Aber doch läßt uns der Dichter Tiefblicke tun in die Tragik der Seele Napoleons.

Napoleon erscheint auf Elba wie bei Dumas: der Lothringer ist der Zeitsympathie entsprechend ein Pole geworden. Ein stimmungsvoller malerischer Moment und eine gute Anknüpfung werden als Ausgang benutzt: das Meer brandet zu seinen Füßen und mit dem Polen schweifen seine Gedanken zur Heimat. Die ganze Situation und Ideenwelt paßt besser zu St. Helena und man glaubt ein Kapitel aus Lascasa zu lesen, wenn Napoleon sich rechtfertigt, aber andrerseits paßt es wieder nur auf eine frühere Zeit, wenn Napoleon Europa, den kindischgewordenen Greis, züchtigen will. In übermenschlichem Selbstbewußtsein fühlt er sich als Boten der Vorsehung. Aber größenwahnsinnige Ideen verwirren sich mit der klaren Vernunft. Wie der Übermensch im „Sklavenaufstand in der Moral", so schiebt er seinen Sturz auf die Gewalt der Elenden und Schwachen. Dann aber soll ihn wieder nur das Schicksal gefällt haben. Das große allgemeine Schicksal und Napoleons persönliches Schicksal wollen sich doch nicht ganz decken. Der Widerspruch beruht auf der veränderten Auffassung des Dichters. Auf Messersschneide schwankt die Entscheidung zwischen Freiheit und Notwendigkeit, Heroenkultus und Revolutionsgeist, Nationalgefühl und Napoleon-Verehrung. Napoleon hat die Revolution gebändigt, aber die Welt, das elende und schlechte Scheusal, will das nicht anerkennen. Er klagt über die Undankbarkeit nicht etwa nur Augereaus und Marmonts — sondern Preußens und Österreichs. Einige Stilproben seiner an Zynismen und Hyperbeln reichen Rede mögen Grabbes Darstellungsweise charaktertsieren: Elba ist ein bischen Dreck

(eine für das ganze Drama charakteristische Wendung). — Österreich zuckte wie ein Wurm in seiner Hand — die Fürsten sind Amphibien — Murat und Bernadotte sind unadlige, von seiner Größe ausgebrütete Fliegen — aber er, er ist die Geißel des Schicksals — Prometheus auf dem Felsen — ja er ist Christus am Kreuz, dessen Mantel verlost wird (auf dem Wiener Kongreß). Hier ist die Vergötterung fanatischster Apostel in eigenen Cäsarenwahnsinn umgesetzt. Napoleon erinnert an Heinrich VI., zumal wenn er Amphitrite seine Geliebte nennt. Napoleons Charakteristik wird eigentlich erschöpft in Monologen und der Spion, der freilich kaum motivieren kann, daß der bereite Napoleon gerade jetzt aufbricht, hat in erster Reihe die Bedeutung, Napoleon zum Reden zu bringen. — Auch in den Tuilerien kann die kurze Frage nach Bertrands Frau uns keinen Dialog vortäuschen. Vorher war ein Tisch das historische Requisit, jetzt bieten Bücher und Rollstuhl Anknüpfungspunkte; Telegramme, in denen die Ereignisse ungeheuer zusammengedrängt werden, sollen seine rasche Energie und seinen Scharfblick beweisen. Die legitimen Mächte hat er vorher des Undanks geziehn. Jetzt, da sie ihn ächten, beschuldigt er sie, die Teiler Polens, der Heuchelei, die dem Starken schlimmer däucht als Gewalttat. Bisher hat er sich als Bändiger und Sohn der Revolution gefühlt — das war die schicksalsmäßige Idee und Aufgabe. Aber was hat sein erneutes Auftauchen für einen Zweck? Welche Rolle hat ihm das Schicksal nun noch zugewiesen? Hier ist der Bruch: steht er wirklich im Dienste des Fortschrittes der Zivilisation oder ist die Despotie das Höchste? Ist es Wahn oder Inkonsequenz? Er behauptet zwar, sein Stern solle jetzt freundlicher leuchten als der Komet des Erderoberers, aber er kommt nur ungern Fouché und Carnot, den Repräsentanten der über Napoleon hinwegschreitenden Zeitidee, entgegen durch eine liberale Verfassung mit Beseitigung von Feudalismus und Pfaffentum, und er hat keine Lust, das „Fiasko des wohlmeinenden Advokaten von Arras“ zu erleben. Andererseits durch-

schaut Hortense ihn und seine persönliche Eitelkeit, wie sich Selbstbetrug und böser Wille verketten, besser. Übrigens hat Grabbe den Gedanken, Napoleon der liberalen Idee unterzuordnen, nicht weiter ausgeführt und Fouché und Carnot verschwinden spurlos. Die Frage bleibt in der Schwebe, ob Napoleon darin gehindert wird, der Menscheit das Heil zu bringen, ob er das tragische Schicksal erlebt, gerade jetzt gefällt zu werden, da er nach dem negativen Teil seiner Aufgabe zum positiven Aufbau schreiten will. Es ist ein gewaltiger Konflikt von tiefster tragischer Wirkung, der aber doch über dem innern Selbstbewußtsein des Korsen nicht zur äußern Erscheinung und damit zu dramatischer Gestaltung gelangt. Dafür setzt eine neue Gedankenverbindung ein: Napoleon muß wie W a l l e n s t e i n handeln und wirken, er kann sich nicht verbergen, Europa muß ihm liebend oder zürnend nachstürzen. Er oder die Welt! Aber er hat seine Rolle erfüllt, — keine positive Idee kommt mehr in ihm zur Erscheinung. Das Schicksal schreitet auch über ihn hinweg; aber man weiß nicht, ob die Worte, mit denen Napoleon von der Bühne abtritt, Grabbes Grundansicht darstellen, oder nur Napoleons Enttäuschung ausdrücken. Dummheit und Verräterei haben ihn besiegt und doch: er wird wiederkehren. Dieser Pessimismus ist die Nacht, in der die Sterne des Liberalismus untergehn.

Dem 1. Teil schien zugrunde zu liegen, daß Napoleon auch nur ein zeitweilig notwendiges Phänomen sei, daß sich entweder im Dienste der liberalen Idee läutern müsse oder untergehn. Oder es sollte gezeigt werden, dass nur der Despot regieren kann; denn sonst herrscht die Masse, ein erbärmliches Scheinkönigtum oder ein schwacher Liberalismus. Wir hatten bisher ein äußerst lebensvolles Milieudrama — aber die Grundidee schwindet in dem zweiten Teile, dem Schlachtendrama. Dazwischen liegen einzelne retardierende Episoden, die den Kaiser von einer menschlicheren Seite zeigen. Kein großer Mann vor seinem Kammerdiener: von

Napoleons Piqueuren erfahren wir, daß der Kaiser zwar schnell aber schlecht reitet. In der Szene mit Hortense zeigt sich, welche Macht die feinfühlende Frauenseele, die die durchdringendsten Tiefblicke tut, auf den Imperator ausübt. Etwas gewaltsam wird hierbei Josefinens Erwähnung getan und zwar mit Worten, die deutlich anklingen an Gaudys Kaiserballade: gewichen ist mit ihr des Glückes Stern.

Und nun erhebt sich Grabbes Nationalgefühl im Kampf gegen seine Übermenschenbewunderung. Dazu gehörte ein großes Können, hier ein objektives Gleichgewicht herzustellen, ohne in Widersprüche zu verfallen, eine Objektivität freilich, die dem Historiker besser ansteht als dem Dramatiker. Das ist dem Dichter u. E. in höherer Stileinheit gelungen in dem Realismus der Hermannsschlacht. In Vitry und Chassecoeur pulsiert ein stärkeres Leben als in den namenlosen preußischen Soldatentypen; fehlt das Salz der Satire, so ist die Neigung zum Gemachten und Trivialen nicht zu verkennen. Da ist der kurzangebundene Feldwebel, der gutmütig beschränkte, aber entschlossene Schlesier. Dann hat der Dichter sich den Berliner Einjährigen vorgenommen: er verwechselt zwar mir und mich, ist aber höchst gebildet und aufgeklärt; er kennt allerdings nur Berlin und seine Dichter, wie Schlegel, Iffland, die jedoch zweifellos alle Konkurrenz hinter sich lassen, wie das Wisotzkysche Weißbier. Die guten Seiten seiner Intelligenz muß Blücher anerkennen, aber unbarmherzig wird sein Witz, wo Ephraim, der Jude, herhalten muß; der Jude mit seinem Gebärdenspiel, seit Lenz eine stehende Figur, hat die Satire des Charakteristikers immer herausgefordert (vgl. Kosciuszko-Aschenbrödel). Ephraim muß viel aushalten, endlich holt er zu einer Ohrfeige aus — da reißt ihm eine Kanonenkugel den Kopf ab. — „Wallensteins Lager“ des herrlichen wetterleuchtenden Schiller hat den Dichter zu einer seiner frischesten Szenen begeistert, in der Lützows Jäger der Schlacht entgegenjauchzen. „Wir müssen die Kühnheit ehren“, sagen die literarischen Blätter, „womit der Dichter

in diesem großen Augenblick, eben da, wo von allen Seiten wieder das Vaterlandsgefühl zu Worte kommt, aber nichtsdestoweniger seine Prediger gefährdet, jene ehrenwerte Erinnerung des Volkes wiederzuerwecken wußte.“ Einige satirische Eigenheiten und moderne Tendenzen hängen freilich auch dieser Szene an. Die Zeichnung Blüchers — wohl nach einer biographischen Schilderung entworfen — ist von gesunder Derbheit und hält sich frei von martialischer Karrikierung; seine Tabakspfeife spielt eine große Rolle; einer Episode aus den fridricianischen Kriegen ist es wohl nachgebildet, wenn er den französischen Spion ablaufen läßt mit den Worten: „Französische Entdeckungen mag ich nicht. Kennen Sie Deutschland?“ —

Dem draufgängerischen Feuerkopf Blücher steht der kühl überlegene Gentleman Wellington gegenüber, den preußischen Soldatentypen etwa der Scharfschütze, und die Schotten haben ihr Clan-Douglaslied wie die Lützowschen Jäger ihre „wilde Jagd“. Venturini erzählt: Der Herzog von Braunschweig wollte eben auf einen Ball fahren zu dem Herzog von Richmond, wo auch Wellington war — als die Ankunft Napoleons verkündet ward. Das hat Grabbe für die Zwecke seines Dramas umgemodelt. Man entsinnt sich der Ballszene in „Don Juan und Faust“, wo auch die Stimmung ein Tanzen auf einem Vulkan ist. Auch jetzt haben wir zunächst einen Auftakt: der den Tod ahnende Herzog von Braunschweig gibt dem schwarzen Becker seinen letzten Willen kund. Übrigens erregte diese Stelle des Dramas in Braunschweig, wo damals die Revolution ausbrach, allgemeines Aufsehn. Der dramatischen Steigerung in der Don Juan- und Faustszene entspricht der weitere Verlauf auf diesem Ballfest. Es ist sehr wirkungsvoll, wie die Donner der Geschütze in die Ballmusik tönen, Tod den Lebensfrohen kündend, wie pulvergeschwärzte Adjutanten den Satanas melden, wie der Riesenschatten Napoleons plötzlich aufragt: er ist wie ein neuer, unerforschter, urplötzlich aufgetauchter Erdteil! Dazwischen spielen die Kon-

traste: auf diesem Vulkan blüht die Blume der Liebe, die aus eigener Herzensnot sich nährt. Sie durchbebt den Busen der Gärtnersnichte, gibt dem Lied von der Sultanin eine persönliche Note, denn hier wie in Adeline ist nach Grabbes eigenen Worten die erste Geliebte porträtiert. Der englische Artillerieoberst zittert um einen unsichern Besitz wie Grabbe, der auch ins Feld zu ziehn gedachte. Das Liebesgetändel erinnert an die Bizarrerien in „Nanette und Marius“. „An keine Dame Europas hab' ich gedacht im Getümmel, aber an dein Auge gewiß, an die Spitze deines kleinen Fingers.“

Zu den kühnsten, meist umstrittenen Neuerungen Grabbes gehören die Schlachtenschilderungen. Sie sind mehr als eine Marotte. Napoleon kann nicht anders charakterisiert werden, als durch ein „Gewitter von Taten“ (Hebbel). Ligny soll in einer Szene auf der Bühne dargestellt werden. Der Dichter richtet sich in einigen Zügen nach Fleury de Chaboulon (S. 160 ff.), der aber mehr für die persönliche Charakristik Napoleons inbetracht kommt, und nach Venturini 389ff, aus dem z. B. die Proklamation, die der Kaisergardist liest, fast wörtlich entnommen ist. Die Schlacht bei Ligny dauerte von 12 Uhr mittags bis 7 Uhr abends. Napoleon richtete alle Kraft darauf, das Zentrum in Ligny zu durchstoßen, während Blücher den linken französischen Flügel angriff. — Grabbes Napoleon schläft vor der Schlacht auf der Lafette einer Kanone (wie bei Wagram); der Dichter erreicht dadurch, Napoleon zu charakterisieren und gleichzeitig seine Umgebung redend die anfänglichen Tendenzen fortführen zu lassen. Sobald Napoleon aufwacht, hat er den Kern erfaßt, obwohl der Feind ihn täuscht. Ein großer Gedanke unverrückbar festgehalten, auf einen Punkt alle Kräfte konzentriert, das ist ja das Geheimnis der Napoleonschen Strategie. Das will Grabbe recht markant herausarbeiten. Ligny ist alles. Daran hält Napoleon fest, trotzdem Vandamme bei St. Amand zurückweicht und die Engländer bei Quatrebas angreifen. Vor der Kraft Blüchers

versagt zunächst Drouots Artillerie und Milhauds Cavallerie und erst Girards westlicher Angriff auf Ligny wirkt entscheidend. Als Schlußeffekt führt Cambronne die Garde heran und der Imperator, der unerschütterlich geblieben ist, verlangt sein Pferd und setzt sich an die Spitze. So ist der historische Verlauf der dramatischen Steigerung angepaßt. Was nun geht auf der Bühne vor? Adjutanten fliegen hin und her und in Napoleons Kommandos, gleichsam schöpferischen Gedanken, wird die Schlacht lebendig. Sie bezeugen die gestaltende Phantasie des Verfassers Grabbe-Napoleon; aber, wo diese fehlt, was hat der Zuschauer von diesen kurzen Befehlen? Wir hören Musik, Kugeln schlagen ein, ein Fußgardist wird getötet, Heeresteile rücken vor und kommen zurück, im Prospekt brennen Dörfer. An die Bühnenmöglichkeit hat der Dichter wohl gedacht, aber unmöglich ist es, auf diese Weise Illusion zu zeugen. Man möge nur an die Zeit denken! Der Dichter überschätzt die suggestive Kraft deiner allzukargen Andeutungen und dem szenischen Bild, der selbsttätigen Phantasie wird zuviel überlassen.

Grabbe hat verschiedene Mittel angewandt, um die Schlacht für die Bühne oder das Drama zu erobern. Als Vorbild kommt nur Shakespeare in Betracht, andere Dichter suchen die Schlachtendarstellung zu umgehen. Bei Schiller wird höchstens eine mit der Haupthandlung in Verbindung stehende Episode dargestellt. Der „Götz“ ahmt Shakespeare nach; d. h. aus mehreren einzelnen Momentbildern wird ein Schlachtgemälde zusammengesetzt. In „Marius und Sulla“ werden uns in einer Szene die beiden verschiedenen Parteien vorgeführt — nach dem Vorbild von Shakespeares „Coriolan“. In den „Hohenstaufen“ spielt sich die Schlacht ebenfalls innerhalb einer Szene ab: die eine Partei dringt vor, flieht vor der andern, bis endlich die siegreiche Partei den Platz behauptet; durch Rufe wird das Schlachtgetümmel hinter der Bühne markiert, die Entscheidung konzentriert sich auf der Bühne in höchst

gewagter Weise in Zweikämpfen. Dafür lassen sich allerdings Analogien z. B. auch bei Schiller finden. Jetzt soll sich der ganze Verlauf einer mehrstündigen Schlacht in einer Szene abspielen, sie verläuft in den Befehlen Napoleons des eigentlichen Schöpfers der Schlacht. Das würde natürlich, wenn hier die Bühnentechnik folgen könnte, einen Fortschritt gegenüber der Zerspaltung in einzelnen Szenen bedeuten. Es ist schwer, diese Form richtig zu bezeichnen. Es ist Epik mit dramatischer Konzentrierung und Epigrammatik.

Waterloo wird in fünf szenische Tableaux zerlegt — ein Drama für sich. Die Exposition wird gebildet durch den Vormarsch des englischen Heeres im Hohlweg zu Soigneux. Der Angriff des französischen Heeres ist szenisch noch zu denken, schwieriger als im „Hannibal“ läßt sich hier das Mittel der Teichoskopie als möglich vorstellen: der Oberst beschreibt die wogende Schlacht, Hougomont und la Haye sainte stehn in Flammen. (Venturini 405 f.) Dann macht Grabbe den Versuch, in zwei Szenen ungefähr dieselben Schlachtereignisse darzustellen. Dialoge leiten die Szene ein und schließen sie. Wellington auf der Höhe von St. Jean, Milhaud macht seine Reiterangriffe, ein Kürassier erobert die Fahne, einem zweiten wird der Fuß abgeschossen, um ½4 Uhr ist Belle-Alliance von den Franzosen genommen, ebenso Hougomont — was allerdings chronologisch schwer mit der vorhergehenden und folgenden Szene zu vereinen ist. Jedenfalls ist der kritische Augenblick für Alt-England gekommen. Die folgende Szene — man darf auch hier nicht zu genau prüfen — fährt fort mit dem dritten Reiterangriff Milhauds, der Napoleon, der nicht in Belle-Alliance, sondern in Caillou steht, den Sieg bringen soll. Die Garde ist zum letzten Vorstoß bereit. Da erfolgt die große Wendung durch die Preußen. Lobau und Erlon geraten durch Grouchys Schuld ins Feuer der Preußen. Die Engländer bedrängen Milhaud und Ney. Napoleon stellt sich an die Spitze der Granitkolonne von Marengo. Nun fällt die Handlung: die folgende Szene zeigt die unter Ziethen und Bülow vorrücken-

den Preußen und die fliehenden Franzosen. Das Schlußbild zeigt den besiegten Napoleon und den untergehenden Cambronne, der dem Imperator das prachtvolle Wort widmet: „Er ist fort — Was will der andere Dreck, den man Erde, Stern oder Sonne nennt, noch bedeuten?“ Blücher und Wellington vereint bei Belle-Allianze, bildet die Schlußapotheose.

Es liegt ein welthistorisches Trauerspiel in diesen fünf Szenen; die Tatsachen an und für sich wirken erschütternd. Es kam darauf an, sie zu ordnen und in Hauptzügen herauszuarbeiten: eine einleitende Szene — dann die kritische Stunde der Engländer — Napoleon ganz nahe am Ziel — und nun die Peripetie durch die Preußen. Grabbe scheint sich nicht ganz von der Bühne emanzipiert zu haben und viele Schwierigkeiten ließen sich wohl beheben. Aber in Einzelheiten vergißt er doch völlig die realen Maße. Somerset ist nach fünf Zeilen von seiner Verfolgung zurück. Lobau gibt den Befehl: Feuer, und Bülow sagt: gleichfalls. In der Hermannsschlacht erst hat der Dichter alle möglichen Formen gesprengt. Für eine Inszenierung ließe sich wohl mit Hallgarten von einer Verwandlung des Prospekts mancherlei erwarten. Denken wir uns die Bühne in unserer Phantasie, oder lesen wir Grabbes Szenen etwa in einem Panorama von Waterloo, so ist es unmöglich, dieses monumentale Ereignis intensiver nachzuerleben. Immermann nennt Grabbe einen Blücher der Poesie. Hebbel — dieses Mißverstehn bei geistig verwandten Männern ist psychologisch merkwürdig, findet sich aber häufiger — vergleicht Grabbes Napoleon mit einem Unteroffizier. Im Grunde haben wir nur Dialoge und Monologe der Hauptpersonen, unterbrochen von einigen Episoden, das Heer ist nicht der Träger. Aber es zeigt sich doch gestaltende Kraft in der Gruppierung riesiger Massen, und in den kurzen, schlagenden, schmetternden Epigrammen erscheinen gleichsam die Tatgedanken schöpferischer Schlachtendenkergehirne in plastischer Realität. Dagegen hat er nicht etwa die Greuel naturalistisch ausgebeutet.

Die Einheit des Dramas ist von den literarischen Blättern gut bezeichnet worden: ein dramatisches Epos, in welchem man den französischen Liberalismus (Fouché, Carnot, Labedoyere), den englischen Nationalhaß und das junge deutsche Volksgefühl die drei Gottheiten nennen könnte, welche zu Napoleons Individualität in Beziehung tretend den Knoten schürzen und lösen. — In den ersten Akten haben wir ein vorzüglich gelungenes Milieudrama; aber die Absicht ist eine doppelte: Napoleon wird gegen Ludwig ausgespielt, und wieder könnte man fast glauben, es würde Grabbe gelingen, Napoleon als Getragenen und Geschobenen zu zeigen, als Fähnlein am Maste der Revolution, während er wahnbefangen sich als absoluten Gipfel fühlt. Aber obwohl die Idee des Liberalismus noch in den letzten Akten auftaucht, so fällt Napoleon doch nur durch eine verlorene Schlacht, nicht aus Zeitnotwendigkeit. Vortrefflich gelungen ist es Grabbe, den Schatten Napoleons zu zeigen, wie er alle Verhältnisse durchdringt und beherrscht. Sodann charakterisiert sich Napoleon selbst in Monologen, die die Tragik seines Schicksals enthüllen, und zuletzt erscheint er als Gott der Schlachten; aber gerade wo er das schimmernde Gebäude seines Ruhmes errichtet, auf der Wahlstatt, tut er den jähesten Fall. Aber die eigentliche Aufgabe im Zusammenhang des Ganzen, das Schicksalsnotwendige des Helden nacherleben zu lassen, ist nicht in voller Klarheit gestattet. Wozu aber hätte er sonst gerade die 100 Tage gewählt? Sie sind doch sonst nur ein Abenteuer, dessen Ausgang nicht ungewiß ist. So verpufft wieder eine fruchtbare Idee und wir haben dafür einen Knalleffekt, wie in Heinrich VI. Schon Faust kam zu einem negativen Resultat, als er nach dem Sinn der Geschichte suchte. Hier aber hilft sich Grabbe, dessen Sympathie geteilt ist zwischen dem früher vergötterten Korsen und der nationalen Freiheitsliebe, dadurch, daß er den Weltlauf als von zweideutigem Wert hinstellt. Stellt der hämische Weltgeist Napoleon ein Bein in dem Augenblick, wo er sich zu Ende ausleben könnte? Soll die Julirevolution

nur durch Waterloo herausgeschoben erscheinen? So bleiben die letzten Absichten in einer nicht unbeabsichtigten Ungewißheit. Grabbe hat wieder außerordentlich viel gewollt und tolle Kombinationen gewagt. In die kurze Spanne der 100 Tage werden hineingedrängt Ereignisse von 1789—1831. Die Journalisten spielten z. B. zur Zeit Napoleons bei weitem nicht die Rolle, wie es Fouché glauben machen will, und die letzten Worte Napoleons deuten zurück auf den doch bereits tagenden Wiener Kongreß und wieder prophetisch auf die Julirevolution.

Grabbes Napoleon ist reich an großartigen Zügen und glänzenden Charakteristiken. Der Gestaltungskraft und dem historischen Tiefblick zollen wir hohe Bewunderung. Momente von gewaltiger Tragik klingen an. Ist Grabbe auch hier zu einer endgiltigen Klarheit und Harmonie nicht gelangt, so ist das Schauspiel einer riesenhaft gärenden Seele doch immer imposant. Groß ist der Plan, nach dem Grabbe geschaffen hat, aber die einzelnen Teile zeigen eine zu große Selbständigkeit und man kann sie nur gewaltsam verbinden. Ansätze bleiben unausgebildet, Ideen, die groß und wichtig schienen, schwinden wieder oder lassen sich mit neuen Intentionen schlecht verschmelzen. Von der Bewertung dieser Schwächen wird das Urteil über die Dichtung wesentlich abhängen. Zunächst zeigt er ein schwaches Königtum, einen wohlmeinenden Liberalismus und die entfesselte Revolution des souveränen Pöbels. Die Zeit kann nur gerettet werden durch die Despotie des einzelnen Starken. Was Grabbe hier schildert, paßt nur auf den Napoleon der ägyptischen Expedition, der seine Unentbehrlichkeit für Frankreich bewiesen hat. Der zweite Teil zeigt Napoleon den Gebannten mit den Gedanken, die er auf St. Helena ausgesprochen hat, der der Menschheit das Heil gebracht hätte, wenn die Welt nicht zu klein gedacht hätte. Die gewaltige Seele des großen Korsen enthüllte sich in ihrer großartigen Tragik. Aber der Zweifel schleicht sich in das übermenschliche Selbstgefühl, ob die

Rolle, die ihm das Schicksal angewiesen, nicht doch erfüllt sei. Und auch der Dichter kann sich nicht für eine bestimmte Ansicht entscheiden. Er hat Napoleon kleiner genannt als die Revolution und er hat einen völkerbeglückenden Liberalismus ausgespielt gegen die Despotie. Er will Napoleons Untergang als schicksalsnotwendig hinstellen, aber er entschließt sich doch nicht, den Lauf des Schicksals als vernünftig zu bezeichnen. Sein starkes nationales Empfinden aber hindert ihn auch wieder, sich in farblosem Kosmopolitismus rückhaltlos zu Napoleon zu bekennen. Ob nicht der Historiker dem Dichter das Konzept etwas verdorben hat? Der Historiker strebt nach Objektivität, die für die verzehrende Leidenschaftlichkeit Grabbes so sänftigend wirken konnte, und sucht allen Parteien gerecht zu werden, der Dramatiker aber bedarf des Konfliktes, er wird der Gegenmacht nicht gleiches Recht zugestehn. Andrerseits brauchte Grabbe zur Erfüllung der Tragödie den Untergang Napoleons. Darum wählte er die 100 Tage. So hatte er die Kühnheit, den g a n z e n N a p o l e o n, in dem ein ewiges historisches Gesetz Fleisch geworden, im Rahmen einer ganzen weltgeschichtlichen Epoche vor uns dramatische Gestalt gewinnen zu lassen. Und damit nicht genug: Sein Geist, seine eignen Ansichten müssen soviel wie möglich hinein. — Übrigens symbolisiert sich im Napoleon etwas von Grabbes eigener Dichtertragik: er schildert das Chaos und die bändigende Kraft, die aber scheitert ehe sie sich entfalten kann an einer immanenten Tragik, durch Tücke des Schicksals, oder infolge der Kleinlichkeit der Menschen.

Wie wir zeigten, hat die Rücksicht auf die Bühne Einzelheiten in Grabbes Drama beeinflußt. Des Dichters überwiegende Ansicht aber kommt in einer Äußerung wie dieser zum Vorschein: „Als Drama der Form nach, habe ich mich nach nichts geniert. Die jetzige Bühne verdient's nicht. Lumpenhunde sind ihr willkommen, dafür soll sie aber zu den Dichtern kommen, so gewiß ich wieder gesund bin.“ Das Stück ist denn auch zu Grabbes Lebzeiten nicht über

die Bühne gegangen; obwohl Immermann die Absicht hegte, den Napoleon in Düsseldorf in Form von lebenden Bildern oder Phantasmagorieen über die Bretter ziehen zu lassen. Erst 1895 erlebte das Stück seine Wiederauferstehung auf den Brettern. Adolf Stoltze bearbeitete in diesem Jahre das Drama für Frankfurt a. M. Die einzige im Druck erschienene Einrichtung ist die von E. O. Flüggen, die in Wien (1900) und Berlin (1898), wo im Belle-alliancetheater 70 Aufführungen stattfanden, zur Darstellung gelangten. Zu erwähnen sind noch die Versuche von Ackermann (Straßburg 1898) und von Hagemann (Essen 1900) Grabbes Napoleondrama für die Bühne zu retten.

Mit „Napoleon“ war Grabbes Gestaltungskraft noch keineswegs erschöpft. Er suchte nach einem Sammelbassin für alle möglichen Ideen, die ihm zuströmten. Wieder sollte es ein aktuelles politisches Thema sein. Kettembeil brachte ihn auf einen „Kosciuszko“. Erhalten sind von diesem nie ganzvollendeten Werk nur 2 Szenen, die Dr. Hallgarten neuerdings im Nachlaß des Schriftstellers Hartenfels entdeckt hat. Über die wunderliche Art des Schaffens und über Grabbes Absichten, die teils innerlich in seinen politischen Ansichten und Lebensanschauungen wurzeln, teils äußerlich aus Sensationslust hervorgehen, können wir uns aber nach den Briefen ein Bild machen.

Grabbe ergreift ein Thema, nicht weil er dafür begeistert ist, sondern mit kritischer Tendenz, weil es aktuell ist. So hat Grabbe die herrschende Polenbegeisterung, die eine reiche Literatur auslöste, nicht mitgemacht. Man schwärmte in Lied und Prosa für sie, wie ehemals für die Hellenen. Herloßsohn sang: „Wirst du jetzt nicht, wirst du niemals frei. In der Weltgeschichte steht die Frage: Ob ein Polen sei, ob keines sei“. Grabbe ist wieder ernüchtert, blasiert, satirisch, ohne Glauben an Größe. Kosciuszko nennt er einen bornierten Kopf und die Polen, diese Juden Europas, eine verrottete

Gesellschaft. Sodann will er den Plan seines Revolutionsdramas damit verbinden: auch Robespierre und Danton will er hineinbringen, persönliche und literarische Satire und was nicht alles sonst. Er selbst will als Dichter in brillanten Prologen auftreten. Er überschlägt sich vor Übermut und seine Renommage wird immer üppiger. Seine Schöpferkraft sei im Wachsen begriffen und er müsse sich von einer innern Überfülle entladen und befreien. Ein bestimmter Konflikt, ein begrenztes Thema ist also gar nicht Grabbes Sache. Es kommt darauf an, möglichst viel unterzubringen, und immer wieder verschiebt sich Plan und Umriß. Er hat das fast vollendete Werk dann liegen lassen. Er gibt Immermann die Gründe dafür an (13. 35.) und zwar behauptet er, daß seine monarchische Gesinnung zu wenig zu dem herrschenden Liberalismus stimme. Dies ist für den Dichter des Napoleon recht charakteristisch. Aber wir sahen auch, wie ein solcher innerlicher Grund Grabbe von der Fortsetzung der Hohenstaufen abseh■ ließ. Doch kommt auch hinzu, daß ihm die Form zu eng wurde und daß er kein Maß und Ziel kannte. „Es soll alles darin seyn, was in Wissenschaft, Kunst und Leben bis dato passiert ist — es soll besser werden als Goethes Faust." Welch unermeßlicher Abstand zwischen dem in heiliger Schöpferstimmung schaffenden, zur Harmonie gelangten Weimarer Olympier und dem wilden Ehrgeiz des vielbegabten, aber auch von so niedrig-irdischen Trieben beherrschten Promethiden! In solchen Äußerungen verrät sich die Schranke des Menschen und Dichters Grabbe auf das Empfindlichste. Das ist eines der kuriosesten Zeugnisse von Grabbes vermessenem Wahn, etwas schon äußerlich Monumentales, Riesiges, Allesüberbietendes zu leisten. Dennoch läßt der Dichter es bei dem Schaffen selbst an künstlerischer Gewissenhaftigkeit nicht fehlen.

Die beiden erhaltenen Szenen lassen bedauern, daß nicht das Ganze erhalten ist, von dem auch das Szenarium, das von Hartenfels niedergeschrieben wurde, nur so viel verrät,

daß Schlachten, das Leben der Straße und das Treiben am Hof den Charakter des Stückes bestimmen sollten. Wir können den Kontrast an zwei Szenen ermessen, von denen die eine das Interieur des Hofes schildert, während die andere eine Probe der realistischen Massenszenen bietet. — Ancelots Katharina II. dürfte dem Dichter in der 1. Szene vorgeschwebt haben, in der die Dolgoruki die um den Garde leutnant Lanskoi trauernde Herrscherin tröstet. Sie lenkt ihre Gedanken auf den Taurier, dessen Charakter durch ein geschicktes technisches Mittel expliziert wird, indem jedesmal auf ein tadelndes Wort der Kaiserin die Fürstin mit einem Lob reagiert. Der Taurier erscheint und zeigt im ersten Moment die Gewalt seiner Persönlichkeit. Die Lage wird erörtert, die französische Revolution erwähnt, in einem an Gothland anklingenden Schlachtbericht die Erstürmung Oczakows geschildert. Die ungefüge dick aufgetragene Satire, die Buffonerie, die absichtlich rohe barbarische Gewaltsprache, die trotzdem mit allerlei Pikanterien angefüllt ist, zeigt die Entwicklung des Grabbeschen Stils sich allmählich der Eigenart des Hannibal nähernd. Es ist Grabbes Freskoschrift, wenn Österreich und Preußen russische Schilderhäuschen werden sollen, seine individuelle Prägung, wie Katharina sich in Positur stellt, wie Potemkin die in Rücksicht auf die Öffentlichkeit geübte Herabsetzung Katharinas abwehrt, wie die Kaiserin Cercle hält; teils übersehend, teils herablassend, teils drohend. Katharina ist die Kaiserin, aber Potemkin ist mächtiger. Das Bruchstück liest sich wie ausgegrabene Fragmente eines seltsamen Barbarenvolkes, das bei aller Roheit und Grausamkeit einen Zug von sardonischem Witz und von parodistisch-groteskem Humor zeigt. Die 2. Szene zeigt eine polnische Judenschenke: Bauern, die nicht bezahlen, zerlumpte aber stolze Edelleute, die sich gegenseitig mit Gläsern bewerfen, im Feld aber sich ganz anders zeigen, ein russischer Soldat, der sich durch eine Ohrfeige imponieren läßt; die Juden denken an ihre verlassenen Himmel, wie die Polen die Heimat lassen müssen.

VIII. Kapitel

Liebesleben und Ehe — Flucht aus Detmold

Was ist die Welt? — Viel ist — viel war Sie wert — man kann d'rin lieben!

Don Juan und Faust. IV. 3.

„Wie kann ich existieren, wenn das, was mir über alles lieb war, schofel ist?

Grabbe an Petri 20. Novbr. 1831.

Kraft ist nichts, wenn sie nicht Glück schafft. Ich kämpfe um inneres Glück mit aller Kraft.

Grabbe an Kettembeil 29. I. 1832.

Nie ist Grabbe glücklich gewesen. In ihm wohnte der Dämon. Die äußeren Verhältnisse lassen sich gar nicht so ungünstig an: er macht rasche Karriere, die Eltern stehen ihm in teilnahmvoller Treue zur Seite, der Erfolg der ersten Dramen scheint wenigstens eine verheißungsvolle Perspektive zu eröffnen. Der unbändig unruhige Geist fand in alledem nicht Frieden und Lebenserhöhung. Fünf Jahre lang brannte es wie ein Feuer in seiner Seele, in der, seufzend nach Erlösung, die Zweifel rangen um die Lösung eines wichtigsten Lebensproblems. Würde die Liebe ihn freimachen aus innerer Zerrissenheit oder gehörte er zu den Verfluchten und Verdorrten, die abseits vom Lebensquell dahin siechen. In „Don Juan und Faust“ hatte er das Mysterium der Liebe zu enträtseln gesucht und elementare Glut erwärmte selbst die kalt bizarren pardoxen Schlußszenen. Aber wo war da die wahrhaft beglückende Liebe enthüllt? Für Don Juan war das Weib

nur das Gefäß der Sinnenlust, Faust vermochte es nicht vor seinem Verstand zu rechtfertigen, warum ihn dunkler Drang und namenlose Sehnsucht hintrieb zu einem „hübschen Gewächs ohne viel Geist“. Was sich in dieser Dichtung abspielt, ist ein Wiederschein von jener ersten Verliebung, welche die Jahre 1828-27 erfüllte. Der Gegenstand dieser Neigung war Lucie, die Tochter seines Gönners, des Archivrats Clostermeier, der 1829 starb. Vielfach betrauert, wie es in einer Ode Freiligraths zum Ausdruck kommt:

Ihn betrauert das Land, dem er die Manneskraft,
Treu des Herrschers Geschlecht, bieder und gut geweiht.
Ach, wie Lippias Rose
Ernst den Purpur der Blätter senkt!
Ihn betrauert, beweint würdiger Männer Schar,
Deutschland trauert um ihn; weinend des Ruhmes Kranz,
Für die Schläfe des Greises
Flicht die trauernde Wissenschaft.

Mit dessen Nachlaß beschäftigt, drang Grabbe in Lucie und eine gewisse freundschaftliche Achtung und geistige Gemeinschaft war ja auch vorhanden. Auch auf schriftlichem Wege tauschten beide ihre Gedanken aus, z. B. schenkt Grabbe ihr seinen Barbarossa, worauf Lucie sich im Juli in einem affektierten Billet bedankt. Als er aber im September anfragte, lehnte die Archivrätin für ihre Tochter ab — war es nun einfältiger Stolz, der die Verbindung mit der Familie des Zuchthausverwalters als unfein ablehnte, oder war es die tiefste Einsicht? War die Exzentrizität Grabbes daran schuld, dessen fürchterliche Aufgeregtheit dreimal in gewaltsamer Drohung explodierte, der mit der geladenen Pistole Liebe heischte, der sich von heimlichen Feinden verleumdet und verfolgt sah? Nach solcher Exaltation folgt der jähe Absturz in ein abgründiges Gefühl von Armseligkeit und mitleidswürdigem Elend, worauf der Dichter dann wieder in einem tollen Leben Zerstreuung sucht oder dem Roß die Sporen gibt, um ins Weite zu fliehn.

Kaum hat Grabbe diese Enttäuschung überwunden, so kämpft er mit schweren körperlichen Leiden, die ihn an eine Kur in Wiesbaden denken ließen. Ende 1829 brach er beim Schlittenfahren den Arm und mußte bis Ende Januar 1830 liegen; zu diesem Ungemach kam noch der Biß eines tollen Hundes, dessen giftige Wirkung aber Grabbe durch seine eigene innere Giftigkeit und Tollheit zu paralysieren glaubt. Sein Magen ist krank, er leidet an Gicht und Podagra; dazu treffen ihn alle vier Wochen Nervenschläge mit schauderhafter Kraft. Er bringt Wochen im Bett zu und erledigt seine Korrespondenz durch Diktat. Der Kranke macht eine Erholungsreise an den Rhein, nach Mainz, Straßburg, vielleicht bis Paris. Einmal hängt sein Leben nur an einer Viertelstunde Apothekergeschwindigkeit. Sein Arzt, der Hofrat Piderit sucht ihn vor allem von seiner Trunkfälligkeit zu heilen; er verordnet Diät und Grabbe begnügt sich denn auch morgens mit einem Glase Wasser. Sehr wohl aber sah auch der Arzt ein, daß Grabbe keineswegs nur mit Medikamenten zu heilen sei, sondern wie all dieses Kranksein des Dichters zusammenhing mit dessen unruhvoller innerer Natur, also auf psychisch-nervöser Grundlage beruhte. Der originelle Patient erfordert eine originelle Heilmethode. Er muß Entladung und Ablenkung haben durch eine kriegerische Campagne oder — er soll heiraten! Daß Grabbes Kräfte so durch Siechtum unterwühlt wurden, darf man aber nicht allein durch Unregelmäßigkeiten und Ausschweifungen begründen, vielmehr wirkt auch eine fieberhafte Produktivität dabei mit. Das „ewige Sitzen und Arbeiten an dem Ungetüm Napoleon“ hat ihm Blutbrechen zugezogen. Im Frühjahr 1830 gibt Grabbe zwar der Literatur wegen seine Advokatur dran; er arrangiert deshalb sein ganzes Vermögen, sodaß er gelegentlich in Geldnot kommt, zum Teil weil er allzu bereitwillig borgt. Aber auch die Beschränkung auf rein militärische Angelegenheiten scheint noch viel Zeit und Anstrengung gefordert zu haben. Besonders häuft sich die Arbeitslast Anfang 1831, als

das Lippesche Bataillon ausrückt; da muß er von morgens 7 Uhr bis abends 6 Uhr mit einer viertelstündigen Mittagspause arbeiten. Die Art dieser Tätigkeit war sicherlich wenig geeignet, den Geist der Poesie zu entzünden und aufs Erhabene zu richten, sie befruchtete aber das komisch-realistische Element in seinem poetischen Werk. Da handelt es sich „um Soldateneinrollieren, um Brüche, Ausfall von Mastdarm und daraus resultierender Dienstuntauglichkeit, um Stellvertretung und Versierung der Pässe".

Dazwischen ringt des Dichters Phantasie nach plastischer Gestaltung. Immer wieder rafft er sich auf mit krampfhafter Entschlossenheit, allen Gewalten Trotz bietend, und man versteht das Gepräge dieses lapidaren aphoristisch-epigrammatischen Stils, in dem dieser gehetzte explosive Geist sich entlädt. Dabei reflektieren alle geschichtlichen und literarischen Ereignisse. Und auch hier bekämpfen sich die verschiedenen Seelen seines krankhaft-überreizten Innern in tollem Widerspruch. Der Enttäuschte schiebt die Schuld seiner Mißerfolge auf Verleumder und Neider oder auch auf die herrschende literarische Übersättigung. Er selbst hat es an Ausposaunen und marktschreierischer Reklame nicht fehlen lassen. Aber unverholen spricht sich sein Neid aus über Börne und Heine, die durch geniale Flugblätter sich eine rasche und leichte Popularität erringen; er überhäuft mit Schmähungen seinen erfolgreichen Nebenbuhler Raupach. Seine Sympathie für Schiller nährt sich z. T. auch aus den trüben Lebensschicksalen dieses Dichters, um so heftiger aber greift er den Olympier Goethe an, für den er einst „unbegrenzte Verehrung" geheuchelt hatte, und nirgend enthüllt sich schroffer die Schranke seines Geistes, der nur die dramatische Exaltation als Gipfel der Kunst erkennt und dem trotz der realistischen Neigungen die schlichte Naivität einer edlen Lyrik ein verschlossenes Geheimnis blieb. Jetzt aber nennt er den Weimarer Altmeister einen „eitlen alten Narren" und bei der Veröffentlichung des Briefwechsels mit Schiller

verspottet er diese „Hemdausziehereien“. Er selbst fühlt seine Isolierung und sucht, doch vergebens, Anschluß: bei Herloßsohn, dem Herausgeber des „Cometen“, oder bei Wolfgang Menzel, mit dessen Ansichten er aber keineswegs völlig übereinstimmt. Er sucht aktuelle zeitgemäße Stoffe und ist doch der Überzeugung, daß die wahre Bühne nur in der Phantasie existiert. Er verschärft die Spannung mit dem feindlichen Leben in einem kapriziösen Eigensinn, einer bizarren Originalitätssucht. Es ist wie ein wilder, toller Wirbelwind in all seinen Ansichten, in seinen brieflichen Äußerungen bekunden sich ätzender, schneidender Hohn und sonderbare Eingebungen: wenn er z. B. über die Beseeltheit der Erde phantasiert, Tiefsinn in das Gewand roh naiver Verrücktheit hüllend. Was ihn aber verzehrt und innerlich verbittert, dann aber wieder in Gleichgültigkeit und Apathie hinabstürzt, das ist einerseits eine furchtbare Enttäuschung, da sich seine vermessenen Wünsche so gar nicht erfüllen, andererseits aber auch eine unglückliche Liebe.

Im Frühjahr 1830 hatte Grabbe im Hause des Kaufmanns Husemann Henriette Meyer kennen gelernt. Henriette war wenig gebildet, aber schön, jung, sittsam. Im April schreibt Grabbe: „Ich bin kräftig, tätig, sogar etwas verliebt“. Ein einfaches Mädchen aus dem Volk, ein schlichtes Glück, daran der Dichter gesunden wollte. Ein ganz gewöhnliches Menschenglück wollte er und konnte es doch nicht festhalten und konnte doch wieder auch nicht sagen, daß es ohne seine Schuld so kommen mußte. Zwischen unglaublicher Zaghaftigkeit und übertriebener Leidenschaftlichkeit schwankte seine Werbung, die einen Widerhall im Napoleon gefunden hat. Der Mantel, den Henriette getragen, um als Marketenderin mit ihm zu ziehn, bildet ein Reliquie in seinen Liebeserinnerungen. Frühling 1831 kam es zur öffentlichen Verlobung. Nur zögernd hatte sich Henriette dazu verstanden. Sie erschrak vor den Exzentrizitäten und seltsamen Launen ihres Bräutigams. Der bestand auf der Erfüllung irgend einer eigensinnigen Grille:

so mußte sie zu bestimmten Zeiten ein bestimmtes Tuch von ihm tragen. Oder er quälte sie auf einen Spaziergang mit der Vorstellung, er werde gleich in den Graben springen. Auch in seinen Aufmerksamkeiten war er keineswegs gleichmäßig, er vernachlässigte die Braut gröblich und bat dann leidenschaftlich um Verzeihung. Aber Grabbes Briefe lassen die Tiefe seines Gefühls ermessen. Henriette hob endlich das Verlöbnis auf und zog einen Blaufärber vor, einen Philister, den sie besser verstand. Grabbe aber forderte den glücklicheren Rivalen vor die Pistole. Daß sich ihm dieses einfache Mädchen versagte, bedeutete viel für Grabbe. Er verlor die Möglichkeit, sich anzupassen und einzufügen, sich aufzuraffen aus dem Tumult niedrigen Kneipenlebens und von dem Fieberrausch verstiegener Phantastik zu großem und echtem Leben, ein schlichter, glücklicher Mensch zu werden. Einige Äußerungen mögen zeigen, wie tief doch Grabbes Schmerz ging. „Vor 1½ Jahren war es, daß ich um meine Einkünfte jeder Art, um meine Geisteskräfte, um alles gekommen und ein Baum geworden bin, von dem ein Blatt nach dem andern fällt“ (14. 1. 32). „Ach die Jette laß ich nie, Sie alle scheinen hart und kalt wie ich, sonderbar und schroff. Es bricht doch einmal im Herzen los.“ — „Es ist dumm und schlecht, auf so elende Manier treubrüchig und flüchtig zu werden. Was Erhabenes vermutete ich in der Henriet nicht, aber ehrlich und sicher wie Gold hielt ich sie.“ (8. 11. 31.) — „Wie kann ich existieren, wenn das, was mir über alles lieb war, schofel ist?“ Ein Memoire schildert den Seelenzustand: es ist das merkwürdige Dokument einer an sich irregewordenen Menschenseele, das halb Mitleid, halb Grauen erweckt.

Petri suchte noch einmal durch Husemann zu vermitteln. Grabbe scheint sich noch einmal der Geliebten genähert zu haben. Das Faustmotiv klingt an: „Sie flieht vor meiner Geistesgröße und ich bin doch wie ein Kind.“ Wenige Jahre später starb die Jugendgeliebte. Grabbe schrieb: ich bin ganz ruhig — ein Stern über ihrem Grabe.

Tief zerrüttete Grabbe diese unglückliche Liebesepisode. Er hat das Glück gesehn, aber es nicht erreicht. Aber nun suchte Lucie ihn und die Umstände machten Grabbe geneigter. Luise Christiane Clostermeier (geb. 15. Aug. 1791, gest. 17. Okt. 1848) war jedenfalls als einziges Kind gut situierter Eltern sorgfältig erzogen. Sie war ein altes Mädchen geworden und füllte ihre Mußestunden mit eifrigem Lesen aus. Er scheint aber nicht, daß ihre Interessen im übrigen weiter gingen, als die anderer alteingesessener Detmolder alter Jungfern, die in alle Familiengeschichten eingeweiht, doch selten über die Mauern ihres Städtchens hinausgekommen sind. Duller, der in ihrem Sinne bestellte Arbeit lieferte, rühmt ihre ebenmäßige Ruhe. Zum Ausreifen hatte sie ja allerdings Zeit gehabt und das Jugendfeuer war sicherlich längst verflogen. Ziegler beschreibt sie als ein Mannweib, die etwas Hartes, Hastiges in ihrem Wesen hatte. Während Ziegler aber ihre blendenden körperlichen Vorzüge, schöne Augen und üppigen Wuchs, hervorhebt, erscheint sie Freiligrath, der mit zärtlicher Dankbarkeit an seiner „lieben Mamsell Clostermeier" hing, und Levin Schücking, die sie 1839 besuchten, als eine kleine wohlgenährte überaus lebhafte Frau mit kleinstädtischen Manieren ohne besonders großen Horizont. Solange die Briefe, die sie an Freiligrath, der in dieser Verbindung als wichtiger Zeuge erscheint, schrieb, nicht veröffentlicht sind, bleibt noch ein letztes Wort der Verteidigung für Frau Lucie möglich. Nach dem Vorliegenden kann sie auf Sympathien nicht rechnen. Die Beziehungen, die Grabbe und Lucie zusammenbrachten, sind verschiedener Art: dienstliche, literarische, von altersher freundschaftliche. Einige Billete bezeugen den literarischen Meinungsaustausch. Sie protegiert den jungen Freiligrath, Grabbe soll dessen Gedichte für das Morgenblatt anempfehlen. Dieser korrigiert darauf etwa dessen jugendlich idealisierende Auffassung von Barbarossa. Sie schickt Grabbe das Werk eines Dichters aus der Nachbarschaft, Klemms Herfest, oder sie fordert ein Urteil über des

Vaters archivalische Lokalforschungen. Der Auditeur vergalt die Wohltaten und Anregungen, die ihm aus dem Clostermeierschen Hause zukamen, indem er sich z. B. bei der Einquartierung gefällig erwies. Von den Aufforderungen zu persönlichen Besuchen scheint Grabbe weniger Gebrauch gemacht zu haben. Er litt unter der Empfindung, mit seinem Auftreten wenig Eindruck zu machen, die Rolle des deutschen Michel zu spielen. Er drückt sich gern, entschuldigt sich mit seiner Vielbeschäftigtheit oder seiner üblen Laune. Auch das Verhältnis zu Henriette hielt ihn zurück. Bis zur Entlobung sind 7 Briefe an Lucie erhalten. Der „dumpfe Gast", der „zerrüttete Teufel" hat sich meist entschuldigt, endlich kommt er am Tage des Bastillensturmes. Sein Ton wird wärmer: „Sie herrlichen, obgleich oft eigenwilligen, aber so guten zu bewundernden Menschen." Am 28. Juli 1831 starb die Archivrätin Clostermeier, am 15. Dezember schied der alte Grabbe aus dem Leben. Er starb zu rechter Zeit, da die Freude über die Berühmtheit des Sohnes noch nicht zerstört wurde durch den Schmerz über das tragische Ende. Grabbe dachte des schlichten Mannes in wehmütiger Erinnerung und der Geist des guten Alten erschien ihm in irgend einer sprechenden Situation und Gebärde noch öfters. Schon vorher aber führte das Unglück die beiden zusammen: die Verwaiste und den in seiner ersten Liebe Betrogenen. „Das einzige Glück, welches ich auf Erden habe, ist die Erlaubnis, Sie besuchen zu dürfen. Aber ich bin für das Glück eigentlich zu verdorben." Grabbe läßt sich einen netten Ring besorgen und berichtet an Kettembeil: „ich habe eine neue Braut, eine gute, gesetzte Person". Am 4. Februar schreibt er: „Sollte man glauben, daß mich, der ich mich und die Menschen verachte, noch Leute lieb haben?"

Am 6. März 1833 wurde Grabbe und Lucie Clostermeier getraut. Grabbe scheint nichts gegen das kirchliche Amt gehabt zu haben. „So, da haben wir nun das Unglück", rief der glückliche Bräutigam ahnungsvoll auf der Schwelle der Vita

nuova in seinem verzweifelten Humor. Und ein Kundiger, wie Freiligrath, schüttelte ernstlich den Kopf, als er von der Verbindung dieser beiden, schon durch ihr Lebensalter so verschiedenen Menschen hörte. Man versteht allerdings kaum, warum diese ganz unglückliche unsinnige Ehe nicht unterblieben ist. Lucie kannte Grabbes Charakter sehr genau schon vor der Ehe, aber sie lockte der literarische Ruhm des Mannes, ohne daß sie aber eine Spur von Kongenialität besaß, und Grabbe hoffte wohl sicher auf ein tieferes Verständnis für sein Streben. Keine leidenschaftliche Liebe, kein sinnliches Entbrennen führte die beiden zusammen. Man sehnte sich beiderseits nach einem Heim, nach einem häuslichen Herd. Eine sogenannte Vernunftehe! Immer ist die Ehe ein Experiment und eine völlig glückliche ein Wunder. Ein Zauberkraft muß wirksam sein, damit sich zwei Menschen trotz aller Gegensätze in einander verlieren. Hier fehlt die alles überwindende Liebe und doch müssen diese verschiedenen Menschen, der reizbare Mann und dieses im äußern Schein befangene Weib, aneinandergekettet denselben Weg ziehn. Was bei der Leidensgeschichte dieser Ehe auffällt, ist der gänzliche Mangel an Liebe und feinerem Taktgefühl. Immer spricht nur die Vernunft und der Geschäftsstandpunkt kommt zur Geltung.

Es liegt eine besondere Tragik darin, daß diese Ehe zwei bis dahin ehrenwerte Namen für alle Zeiten in eine lächerlich verunstaltende Beleuchtung gerückt hat. Wie anders stünde Lucie Clostermeier da, wenn sie nicht Grabbes Frau geworden wäre. Nun lebt sie fort als Xanthippe. Was sonst als freier Bund der Herzen andern Menschen wie höchstes Glück erscheint, was alle Wirren in schönste Harmonie aufzulösen, zwei langbefreundete Familien zu ewiger Verbindung aneinander zu schließen, ja die soziale Erhebung Grabbes in gelungenster Weise zu symbolisieren scheint, gerade das läßt die Geschichte zweier Geschlechter in schriller Dissonanz

ausklingen, Fluch verfolgt nicht nur den unseligen Grabbe, sondern auch die mit ihm in Verbindung Tretenden. Man soll das nicht rein äußerlich auffassen, vielmehr wird man wohl sagen können: an dieser innerlichen Erfahrung ist Grabbe zugrunde gegangen. Dieser letzte schneidendste Beweis eines feindlichen Geschicks, wie schwer auch der Anteil seiner eigenen Charakterschwäche wiegen mag, hat ihn ganz zerbrochen. Nahe winkte dem Ringenden der Gipfel der Vollendung, die Harmonie, das Glück — da lassen ihn tückische Geister der Finsternis straucheln und nun folgt bald der Absturz in die jähe Tiefe.

Anfänglich scheint die Ehe einen günstigen Einfluß zu üben. Grabbe benimmt sich mehr wie die andern Menschen, er wird häuslich und vernachlässigt sich weniger. Das hält aber nicht lange an, die Natur kehrt zurück. Die Gründe für diese Rückfälle mögen in die Interiora der ehelichen Kammer führen. Lucie als herrschsüchtiges Mannweib war enttäuscht von der Manneskraft ihres Gatten. Die Genialität des Mannes hätte eine Aequivalent sein sollen für das Vermögen der Frau. Grabbe hoffte, Lucie würde mit ihm wegziehn in eine größere Stadt mit reicherer Kunstanregung. „Sey gut, sey edel, zieh mit mir weg nach Frankfurt." Sie kam aber nicht entfernt auf diesen Gedanken. Ein andres kam hinzu. Grabbe hatte eine reiche Frau und eine arme Mutter. Das hat er zu fühlen bekommen. — Nun war auch Grabbe in seinen Eigentümlichkeiten und Unarten so festgefahren, daß er die Fähigkeit der Anpassung verloren hatte. Und es läßt sich nicht leugnen, daß die alkoholische Betäubung sein, des Selbstherrlichen, immer schwach entwickeltes Gefühl für moralische Pflichten, für die ethischen Werte der Ehe immer mehr erschütterte. Ein solcher Mensch sollte nicht heiraten. Er ließ es an Diskretion und Takt nach außen ganz fehlen und er ließ sich die empörendste Selbstpersiflage und die zynischste Bloßstellung der internsten Dinge zu Schulden kommen. Wie die beiden sich zanken, das hat etwas Kindisches. Grabbe

vergaß sogar den Geburtstag seiner Frau und diese ließ ihn nachts vor der Türe warten.

Die gegenseitige Enttäuschung und Verstimmung macht sich in einigen Billeten Luft. Grabbe reimte:

Ach Lucie
Vor der Eh'
Da waren schöne Träume.
Nun blühn die Bäume,
Denkst Geld,
Mein Herz ist eine Welt,
Woraus es ist zu pressen —
Durch dich verdirbt das Essen.
Sieh die Natur,
Sieh Menschenseelen,
Und nimmer, nimmer sollst du dich verfehlen.

Oder:

O Lucie
Es war eine bessere Zeit,
Als du dich freutest, mich zu erfreuen,
Ich wegwarf das Gesicht des Leuen,
Jetzt Habsucht, kein Hoffen,
Das Grab allein, das steht mir offen.

Lucie replizierte in „goldenen Regeln für Männer und Weiber — insbesondre aber für meinen gestrengen Herrn Gemahl von seiner demütigen Lucie“.

Jetzt lieber Mann, jetzt spricht ade,
Dir die getreue Lucie.
Christian!
Lieber Mann,
Brumme Bär,
Komm zu mir her,
Christian,
Denke dran,
Wie ich schmollte,
Die nicht wollte,

Jetzt ach Christian,
Bist du doch mein Mann.
Und ach, ach Herr Christian
Nur zu oft ein Wehemann.
Christian!
Bist ein Mann,
Von zwei Naturen.
Siehe die Fluren,
Jetzt grün geschmückt.
Wie wär' ich beglückt,
Wärst stets du der eine,
Der welchen ich meine,
Du, den ich allein kannte,
Als er sprach Amen,
In Gottes Namen.

Leider kräuseln sich hier nicht nur flüchtige Launen auf der Oberfläche, sondern solche Äußerungen brechen hervor aus sehr ernsthaftem Untergrund.

Den Angelpunkt aller Streitigkeiten aber bildete das Geld. Als die Ehe eingegangen wurde, wurde die Gütergemeinschaft nicht ausgeschlossen. Hatte Lucie aber hierin gewilligt, so konnte sie nur mit Grabbes Zustimmung anders beschließen. Das ließ sich Grabbe aber nicht abtrotzen, dem man den Vorwurf üppiger Verschwendung wahrlich nicht machen kann und der weit entfernt war, das Vermögen seiner Frau zu vergeuden. Lucie brachte u. a. außer dem elterlichen Vermögen das Clostermeiersche Wohnhaus mit, das sie dann später dem sterbenden Gatten bis in die letzten Tage verwehrte. Grabbe besaß außer dem Gehalt 863 Taler Ersparnisse und seinen Anteil aus dem ihm und seiner Mutter gemeinsam gehörigen Garten; er suchte der alten Mutter noch manche Zuwendung zu machen. Betrachtet man die Ehe nur als Geschäft, so war Lucie die Benachteiligte. Um den Geldpunkt drehn sich die vielfach kleinlichen, oft kindischen Streitigkeiten und zwar s c h o n v o r d e m B r u c h. „Meine Frau ist von

Herzen gut, aber sehr eigen und nimmt alles in übertriebenem Maßstab; sie glaubt, was sie denkt und versteht wie ein kleiner Napoleon alles eroberte Terrain zu benutzen.“ Um einen kleinen Siegelring konnte sie lange Schimpfkonzerte aufführen. Ja als der Dichter fieberkrank in einer schwülen Gewitternacht im Bett lag, hat sie ihn heimlich abgezogen und dann hohnlachend triumphiert. Diese Katzbalgereien, dieses gegenseitige Komödienspiel — es sind lächerlich beschämende Szenen. Zwei größere Dinge haben dann diese Ehe vollständig vernichtet: Lucie konnte wegen der zerrütteten Gesundheit ihres Gatten sich nicht in die Gothaer Witwenkasse einkaufen, das andre war Grabbes Pensionierung. Diese zwei schwerwiegenden Kalamitäten griffen an die Wurzel von Luciens Existenz. Aber sie hat den Kampf geführt ohne Gefühl für die höhere Natur ihres Mannes mit steigender Härte, die zartere Regungen bald erstickt; wie besonders in der gehässigen Behandlung der alten Mutter Grabbes und in der untilgbaren Schmach der letzten Szenen vor Grabbes Tod unzweideutig hervortritt. Hätte Grabbe dieses Gefühl nicht gehabt, so würde er wohl in die Ausschließung der Gütergemeinschaft eingewilligt haben. Lucie deponierte die 300 Taler, mit denen sie sich in die Gothaer Witwenkasse einkaufen wollte, bei dem Mann ihrer Freundin, dem Forstsekretär Kestner. Grabbe war hierüber ganz mit Grund aufgebracht. Dem Regierungsrat von Meien hat er schriftlich seinen Standpunkt vernünftig motiviert. Aber wie er nun den Postsekretär fordert und wie Hamlet nach Polonius nach dem vermeintlichen Gegner herumsticht und das Haus durchstöbert, das hat etwas Komödienhaftes, Krampfhaftes, Groteskes. Der Eifersuchtswahn der Säufer, wie wir mit Piper glauben müssen, vergrößert noch die an und für sich schon hinreichend unerquickliche Romantik der Wirklichkeit.

Mit dieser Ehe, die niemals hätte geschlossen werden sollen, kam ein neuer zersetzender Einfluß zu den übrigen hinzu. Der Krankheitsprozeß mit den fast noch schrecklicheren Folgeerscheinungen schreitet vorwärts. Das Amt

wuchs Grabbe nun über den Kopf: er ließ die Papiere frei herumliegen, gebrauchte Aktenfetzen als Fidibus und mischte private Gelder mit den öffentlichen, sodaß ihn die vorgesetzte Behörde vermahnen mußte. Selten erwies ein Dichter sich als guten Beamten. Man darf aber bei Grabbe ebensowenig wie bei dem Amtmann Bürger vergessen, daß der künstlerische Drang immer einen großen Teil der Lebenskraft verzehrt und daß gesetzmäßig den Forderungen des Lebens nicht vollkommen gewachsen zu sein pflegt, wer im Dienste der Kunst in eine andere Richtung fortgerissen wird. Bei Grabbe ist freilich der Fall besonders kompliziert. Er besaß so wenig inneres Verhältnis zu der Würde seines Berufes, daß ihm auch sein Richteramt zum Komödienspiel wurde, indem er bald als Tyrann auftrat, bald zu nachsichtig zeigte. Aber er litt doch sehr unter den Ungereimtheiten dieses widerspruchsvollen Daseins. Er schrieb an Meien: er wolle den verwickelten Posten eines Auditeurs makellos abliefern, „aber meine Geisteskraft wird ruiniert, laß ich jeden Tag 50 Bauern und andern Ärger hineinlaufen.“ Krank, in seinem Stolz verletzt, in einer Fülle von Widerwärtigkeiten und Schwierigkeiten suchte er nach einem Ausweg. Von seiner Frau war nichts zu erwarten. Er hatte einmal bei Schiller gelesen:

Es soll der Sänger mit dem König gehn,
Denn beide wohnen auf der Menschheit Höh'n.

Es klingt fast wie eine — diesmal grausam unbewußte — Parodie auf dieses Dichterswort, wenn er seine Stimme zum zweiten Male zu dem Fürsten erhebt: die Dichter seien die sichersten Stützen des Thrones, sie müßten aber verkümmern, wenn nicht ein freundlicher Blick von oben auf sie herabfalle. Mit solchen Worten begründet Grabbe sein Gesuch, ihn der Auditeurstelle zu entheben und ihm eine Offizierstelle zu übertragen. Das muß dem nüchternen Betrachter allerdings als baare Unmöglichkeit erscheinen. Es ist ein höchst charakteristisches Quidproquo, eine Vermischung von Phantasie und

Wirklichkeit. In seiner Phantasie ist Grabbe der Dichter der Schlachtgemälde in Marius und Sulla, den Hohenstaufen, Napoleon, in Wirklichkeit ein total zerrütteter Mensch, dessen Seele das Leid verwüstet, dessen Körper von Gicht, Blutbrechen, Nervenschlägen, Alkohol zerstört ist. Aber trotz allem hatte der Dichter eine große Kraft einzusetzen und er hat sich nicht so leicht unterkriegen lassen. Er zieht die Bilanz in folgenden Worten: „Noch bin ich frisch, noch lebenskräftig, noch voll Poesie und Wissenschaft. Soll ich dabei untergehn in Sorgen und Beschwernissen? Nein, weg damit. In mir würde viel gerettet: Glanz, Liebe, Ehre und Ruhm, leider aber nur durch Poesie, die wir alle haben, aber auch alle bedürfen." Das moralische Recht, mit dem der Dichter nach einer ihm passenden Stelle strebte, ist klar und wird auch nicht verschüttet, wenn dies Verlangen sich mit der eigenen Schuld des Dichters verkettet. Dieses Gesuch um eine Anstellung als Offizier ist nur das letzte verzweifelte Mittel, nachdem die übrigen fehlgeschlagen: nachdem Grabbe eine Stellung am Theater ebensowenig erlangt hatte, wie einen beherrschenden Einfluß auf das literarische Leben seiner Vaterstadt, nachdem sich die Archivkarriere ihm verschlossen hatte. War ihm eine seinen Talenten angemessene sichere Stellung versagt, so war der Sprung ins Dunkle vielleicht noch zu hindern oder zu mildern durch seine Pensionierung. Am 21. Februar 1834 erhielt Grabbe auf sein Gesuch eine abschlägige Antwort; außerdem aber auch noch einen Verweis wegen seiner nachlässigen Dienstführung. Nun war Grabbe fest entschlossen, abzubrechen und zu gehn. Aber Petri sprang rettend ein und veranlaßte den Dichter auf Grund seiner erschütterten Gesundheit einen Urlaub von sechs Monaten nachzusuchen, der denn auch bewilligt wurde. Die Amtsgeschäfte waren derart in Verworrenheit geraten, daß ein junger Anfänger nicht fertig wurde und ein älterer Beamter, ein Neffe des Regierungsrates v. Meien, nur durch öffentliche Aufrufe Ordnung schaffen konnte.

Die sechs Urlaubsmonate brachte Grabbe in Detmold zu und die Perspektive ward verdüstert nicht nur durch die Hoffnungslosigkeit seines Lebens, sondern auch durch die häuslichen Verhältnisse. Die Poesie war sein einziger Trost. Die Überfülle von Ungemach hat Grabbe mit stummem, stolzem Schmerze getragen. Mit einem invaliden Hauptmann dämmert er schweigend in der Ressource, wie später in Düsseldorf mit Burgmüller — schweigend, denn die Rede der Menschen ist doch meist Lästerung und Verleumdung. An den lustigen Ausflügen der lebensfrohen jungen Welt konnte Grabbe nicht teilnehmen, seine Beine trugen ihn nicht und so war auch die Flucht an den Busen der Natur erschwert. Die Kleingeister spotteten über ihn, da sein literarischer Ruhm sich nicht als treu erwies. Dabei ist er mit seiner Hast und Unruhe, seiner Verstellung und Spottsucht auch für seine Freunde ungenießbar. Weiche Stimmungen kommen über ihn und dawider panzert sich sein Stolz mit zynischem Hohn. Der Anblick dieser zerstörten Menschengestalt flößt Mitleid, aber da wo sich mit der Verzweiflung auch der Wahnsinn verschwistert, auch ein tiefes Grauen ein. Eine schauerliche Anekdote erzählt von seiner Perversion. Er sieht auf einem Spaziergang in der Dämmerung Ratten über den Boden schleichen, infolge einer Wette stellt er sich selbst auf alle Viere und in seiner Einbildung als Kater geht er derartig in seiner Rolle auf, das er die Ratten in den Mund nimmt und anfrißt. Was alles sonst der Klatsch über ihn und sein eheliches Leben zu berichten wußte, „die Details bleiben in der Feder stecken".

Irgend ein spottsüchtiger skurriler Zufall, irgend eine Schicksalstücke treibt ihn tiefer und tiefer in das Elend, zu dem er prädestiniert ist. Dornen und Nesseln stechen überall. Das Leben wird zur Hölle. Grabbe nennt sich gern einen Teufel oder er stellt Personen dar, die in höllisch-teuflischem Bann befangen sind. Er selbst ist ein zerrütteter Teufel, der im Aschpfuhl des Elends sitzt, der aber auch nach Pech und Schwefel stinkt. Man kann sagen, daß Grabbe

die Beute verschiedener Teufel war: der Armut, des Alkohols, des Siechtums. Aber alle Schauder der Hölle verblassen vor dem Gefühl des Glücklosen, Gottverlassenen, der in dieser liebelosen Ehe da Steine findet, wo er Brot des Lebens begehrt, der nun endgiltig überzeugt wird, daß was noch heilig, schön und edel gilt in der Meinung der Menschen, in Wahrheit für ihn eitel, schofel, Dreck ist. Krankheit nagte an ihm, Enttäuschung und Neid zerfraß den Kern seines Wesens. Ein Mann von ungewöhnlichem Talent, ohne eigentlich schlechte Eigenschaften, und doch das unseligste Dasein, während doch so mancher Unwürdige im Leben obenaufkommt. Grabbe schuf, krank und von Arbeiten überhäuft, seine Hohenstaufen und seinen Napoleon in einer Zeit, in der doch nichts Dauerndes aus der Massenproduktion aufragte, in der man in Dresden klagte: man sieht nur abgestandene Stücke, am besten könnte dem Mangel der wahrhaft geniale Grabbe abhelfen. Aus Berlin weiß eine Theaterkorrespondenz nur von Raupach oder von Armseligkeiten der Weißenthurn, von Töpfer, Holbein u. a. zu berichten. Als Michael Beer starb, schrieb ein Literat: die Bühne kümmert sich um die Dichter erst, wenn sie tot sind. Grabbe stand ganz isoliert und unbeachtet da oder die Kritik verwarf ihn wegen seiner Sonderbarkeiten. Zwar wird er in Immermanns Reisejournal oder in Steinmanns Taschenbuch der deutschen Literatur erwähnt, aber in Detmold spielte er keine führende Rolle und mit seinen Gönnern verlor er die Fühlung. Wir hören z. B. nichts davon, daß Grabbe sich an dem 60. Geburtstag von Tieck, der 1833 in Berlin mit Glanz gefeiert wurde, irgendwie beteiligte. Dabei stand er keineswegs außerhalb, wenn es auch sonderbar ist, daß Grabbe zuerst nach vorhandenen Vorbildern schafft, sich dann aber, wenn diese von ihm eingeschlagene Richtung Mode wird, abwendet und etwas Neues sucht. So blühte die Neuromantik durch V. Hugo in Frankreich und der Byronismus erlebte dort seine Wiederauferstehung. Don Juan wird in einer dramatischen Phantasie bearbeitet. Fausts zweiter Teil

erschien, Bechstein und Hoffmann traten in Goethes Fußstapfen. Die Hohenstaufen Raupachs — sie wurden in festlicher Vorstellung bei Besuch des russischen Kaisers Nikolaus aufgeführt — klangen 1834 mit dem Konradin aus.

Niemand glaubte an eine Morgenröte nach Goethes Tod, Grabbe sank dem Grabe entgegen. Man bricht über Grabbes Liederlichkeit, seine vernachlässigte Amtsführung, seinen Alkoholismus den Stab — aber zwei Jahre später ist er tot.

Die sechs Monate Urlaub gingen herum und eine Verlängerung wurde abgeschlagen. Die Loslösung erfolgt unter ganz eigenartigen Umständen. Ein Bluff, ein Witzwort, eine Verstellung. Der Regierungsrat sagt ihm: so ein Mann wie Sie könnte doch von seinen schriftstellerischen Arbeiten leben. Ein solches Wort fiel wie Zunder ins Pulverfaß, es weckte die schlummernden Wünsche. Grabbe ging darauf ein und ward entlassen. Die nüchterne Vernunft urteilt wie Frau Lucie: Eitelkeit und Berufsüberdruß übertöne die Stimme der Pflicht. Aber warum konnte man nicht einmal bei Grabbe einen großherzigen Standpunkt einnehmen. Grabbe flüchtete wie ein gehetztes Wild, von innern und äußern Qualen gepeinigt, aus seines Daseins Hölle und vielleicht (sicher glaubte er wohl selbst nicht daran), warum sollte er in einer großen Stadt mit seinem Genie nicht aufkommen? Ein andrer gewiß — aber Grabbe? Er hatte noch einen Sparpfennig, außerdem erhielt er sein Gehalt bis zum Ende des Jahres. Die kaum noch latente Krisis kam nun zum offenen Ausbruch. Frau Lucie verharrte auf ihrem engen Rechtsstandpunkt. Die ganze Kleinlichkeit ihres Charakters wird offenkundig, aber auch Grabbe selbst war ohne Kraft und Vertrauen. Grabbe floh das „Genie, dessen Glorie er am besten aus der Ferne beobachten konnte“. Nur brieflich hat er noch mit Lucie verkehrt. Aber die hier gewählte Tonart ist keineswegs so herb und scharf und zynisch, wie man nach Grabbes mündlichen Äußerungen erwarten sollte. Vielmehr bricht ein Verlangen nach Ruhe und Versöhnung öfters hervor.

Wir besitzen noch acht Briefe, die Grabbe an seine Frau schrieb; zwei aus Frankfurt, vier aus Düsseldorf und zwei aus den letzten Detmolder Tagen. Die verschiedene Schattierung ist in der Anrede leicht angedeutet: Liebe — Frau — Liebe — Lucie — Liebe Lucie — Liebe Frau — Frau — Frau. Der erste Brief nach der Trennung klingt versöhnlich. Vielleicht hofft er doch noch, daß Lucie ihm folgen werde. Sie dagegen bietet alle Mittel der Beredsamkeit auf, die Aufhebung der Gütergemeinschaft zu erreichen. Es ist merkwürdig, wie sie bei dieser einzigen Sorge doch noch ein Interesse für Literatur heuchelt; so schickt sie ein Gedicht auf den Tod des guten Blume. Dann aber fordert sie, „die alle Sachen hat, kleine Obligationen, sogar eine elende Uhr und will Arrest darauf legen". Besonders aufgebracht ist Frau Lucie, daß Grabbe noch seiner Mutter Zuwendungen macht, der verhaßten Frau, von ihrem Gelde mitgibt! Aus Düsseldorf schreibt Grabbe: „Laß meine Mutter, die soviel für mich getan hat, in Ehren; zeig ein gutes Herz, indem du den Prozeß mit der armen Wallbaum, die so oft für dich lief, edel beschließest, mach mir keine Speranzien mit Quittungen und Obligationen, denke, daß ich dir doch alle Sachen, die ich bedurfte, ins Haus gebracht, und nur kümmerliche sechs Hemden pp., eine tombackene Uhr zum Staat, eine übersilberte für die Post zur Reise erwählt und alles liegen und stehen gelassen habe, wie ich's fand oder gebracht. Wärst du gut, wie vor der Ehe, könnte manches anders sein. Du hast nie eingesehn, daß ich nur aus Furcht vor mir, nicht vor Dir und Deinem aufreizenden pp. (sey's gut) etwas Ruhe suchte." Er will die Hälfte des Honorars der Hermannsschlacht mit ihr teilen. „Sey gut. Lies die Bücher. Du wirst sehn, wir könnten glücklich seyn."*)

*) Duller sagt (S. 56): immerwährend krank, durch jenen Schlag des Schicksals gebeugt und gegen jedermann mißtrauisch gemacht, hing er starr an dem Wahne, seine Gattin habe kein Vertrauen mehr zu ihm und gebe ihn auf, und so sah er in jenem Vorschlag (der Gütertrennung) eine Beleidigung, eine Verfolgung. Und weiter: Grabbes Leben, von seinem Aufent-

Lucie aber beharrt auf ihren Bedingungen, wendet sich an Immermann, der aber Grabbe bereits aufgegeben hat und stellt ein Ultimatum in einem Brief vom Februar 1836.

Es ist der letzte der erhaltenen Briefe (einer ist verloren). Zuerst schlägt sie sehr starke Gefühlstöne an, die aber nur zu sonderbar contrastieren mit der Aufforderung, eines der gesandten Dokumente zu unterschreiben. Da heißt es in dem Schreiben 4. März 1835: „Mit der Erinnerung an die Vergangenheit, wie Du lieber Grabbe einst nach dem Hinscheiden meiner englischen Mutter, mit der ich das letzte Erdenglück verloren, in tiefster Bewegung oft wiederholt vor mir standest und sprachst: „Ach, Sie reines Gold seyn Sie gut, seyn Sie edel, machen Sie aus einem Unglücklichen einen Glücklichen. — Ach du Gute, Liebe. Die Ehe ist das einzige Glück, die einzige Wonne des Lebens. Wir sind beide unglücklich, lassen wir uns, uns Unglückliche vereinigen, seyn Sie Gute eins und fest mit mir verbunden für das Erdenleben“ pp. pp. Bitte ich dich mit heißen Tränen, die wie Blutstropfen mir vom Herzen durch die Augen dringen, laß doch ein besseres Verhältnis zwischen uns eintreten, unterzeichne eine von den beiden Einlagen hier, welche du willst und sende mir dieselbe unterschrieben zurück.“ Der Anfang klingt lustig aber zuletzt schaut doch der Pferdefuß hervor. Immer härter und starrer ist Lucie dann geworden gegen Grabbe, dem sie vorwirft, daß er gegen seine Mutter schwach, gegen seine Frau grausam bis zu unversöhnlichem Haß sich erweise.

Der Brief vom 24. Februar 1836 sei hier erstmalig publiziert. Lucie möge damit das Wort zu ihrer Verteidigung

halt in Frankfurt an, war eine Maske, um sein Unglück zu verbergen. — Wie kann Lucie da von gewissenloser Verschwendung reden, wo im schlimmsten Fall ein Mißverständnis Grabbes vorlag.

Wird sich das Urteil immer nach den Persönlichkeiten richten, so wird man für Grabbes subjektive Überzeugung das künstlerische Temperament, freilich auch seine krankhafte Reizbarkeit anführen müssen.

führen und zugleich sehn wir, wie sich niedrige Neugier und Skandalsucht, kleinstädtischer Philisterseelen in diese Eheaffäre eindrängte.

Lieber Grabbe!

Du wirst nach Deinem Schreiben vom 8. April auf das meinige vom 28. März d. J. keine fernere Zuschrift mehr von mir erwartet haben.

Aber ich erhebe mich über den Schmerz Deiner Grausamkeit und bevor ich jetzt meine gerechten Beschwerden gegen Dich der Obrigkeit überreiche, biete ich Dir noch einmal aber zum letztenmal die Hand zur Versöhnung.

Erhalte ich von Dir nach Ablauf von zwei Wochen, begleitet von einem freundlichen Schreiben eins von den beiden verlangten Dokumenten, so sehe ich alle dem verzweifelten Herzeleid nach und bleibe die deine.

Willst Du Dich aber in der Güte auch jetzt noch nicht dazu verstehn, so schreibe ich nunmehr sofort zur Obrigkeit und so magst Du denn in Gottes Namen mit Deiner Weigerung das Eheband zerreißen, von dem ich einst wähnte der Himmel habe es um uns geschlungen.

Ich wiederhole, daß wenn Du die Gütergemeinschaft durch wechselseitige Zurücknahme des Einzelrechtes durchaus nicht ausschließen willst, so mußt Du mir die Disposition über mein Vermögen gerichtlich festsetzen lassen und zwar durch Verzichtleistung auf das Vorrecht der Administration des Gemeinguts. Und die von Dir hierüber auszustellende Urkunde muß so lauten:

„Ich übertrage meiner Ehefrau die Disposition über das gemeinsame Vermögen und leiste auf das mir nach dem § 9 der Verordnung wegen der Gütergemeinschaft unter Eheleuten zustehende Vorrecht der Administration des Gemeinguts hierauf? Verzicht."

Besitze ich am 6. März, unserm einstigen Hochzeitstag, oder in den nächsten Tagen darauf das Dokument, so bin ich

mit Dir ausgesöhnt, ist mir aber bis dahin dasselbe nicht geworden, so sage ich Dir mit diesen Zeilen zum letzenmal auf ewig Lebewohl.

L. Grabbe.

Wenn Du mir das Dokument sendest, so bitte ich Dich dringend, Dein Schreiben mit Oblate auf das sorgfältigste an den Seiten zu verkleben. Denn jedes Schreiben, was ich bisher von der Post erhalten, trägt entweder die Spuren der geglückten Eröffnung, oder doch wenigstens die Spuren zu dem gemachten Versuch einer solchen. Ich habe Dir schon davon geschrieben.

Denke Du einmal. Ein Bekannter von Dir, der kürzlich irrtümlich gemeint, ich habe einen Brief von Dir bekommen, hat meinem Mädchen zugemutet, sie möchte diesen heimlich in meinen Sachen aufsuchen und ihn dann damit bekannt machen.

Dieser Herr weiß selbst um das Eröffnen meines Briefes auf der Post, ebenso wie mein Briefträger, Bescheid.

Willst Du mir das Dokument nicht schicken, so bitte ich Dich, mir gar nicht zu schreiben. Inständigst aber ersuche ich Dich um baldige Rücksendung der drei geliehenen Bücher, die ich nicht entbehren kann und welche Du mir längst schon wiederschicken wolltest. Endet unsre Sache in der Güte, so sende denn diese Bücher mit den Dokumenten, aber ja echt versiegelt (mit Oblaten).

Bedenke Grabbe, Du hast außer mir nichts mehr zu verlieren. Überwinde Dein hartes Herz, sei endlich einmal wie andere Leute.

Bedenke Grabbe, es bittet Dich zum letztenmal

die schutzlose Frau

Adieu

L. Grabbe.

Kühle Besonnenheit mag dem Gatten gleiche Schuld beimessen, wie Frau Lucien, aber wer kann die Schmach der letzten Auftritte von ihr nehmen?

Lucie hat ja Recht, wenn sie schreibt: „durch Deine Schritte: Dienstniederlegung, Entfernung von hier, vorenthaltene Auskunft über in Gemeinschaft gebrachten 163 Taler, die Forderung des Militärgerichts von 130 Talern gibst du die größte Veranlassung zu Besorgnissen." Aber daß dies von Anfang an die einzige Bedingung der Versöhnung war, mußte Grabbe gegen die tieferen Gefühle seiner Frau mißtrauisch machen. Er mußte eine Empfindung dafür haben, daß seine ganze Selbständigkeit auf dem Spiel stand, wenn er seine letzten Rechte fahren ließ. Und erscheinen derartige Zweifel unbegründet, wenn man Luciens Haltung in der Ehe v o r Grabbes Flucht und in den späteren Detmolder Tagen ansieht?! (vgl. Grabbe an Immermann 14. XII. 1834). Da er Lucien den Gebieter nicht hatte zeigen können, vertrotzte er sich in starrsinnigem Eigensinn. Allerlei phantastische Einbildungen ließen ihn die Sachlage wohl überhaupt nicht in nüchterner Klarheit übersehn. Sodann aber trüben uns die zu Verläumdungen verführenden Antipathien Frau Luciens den objektiven Blick dafür, ob Grabbe sich in seinen Zuwendungen an die Mutter allzusehr durch ihre Betteleien hat drängen lassen (2. XI. 1834), oder ob er der Überzeugung war, die alte Frau vor Not schützen zu müssen. Jedenfalls hing Grabbe an seiner Art, indem er seine Mutter über seine Frau stellte, während es zu den sympathischen Zügen der Frau Lucie gehört, wie sie das Andenken ihrer „englischen" Mutter hochhielt und das Erbe ihres Vaters auch in literarischer Hinsicht sorglichst hütete. Fast scheint es, daß Lucie und Frau Grabbe die eigentlichen Gegner waren und Grabbe das Opfer eines unlösbaren Konflikts.

IX. Kapitel

Die Frankfurter Episode

„Ich glaube nämlich, ich und eine alte Mutter sind verloren, wenn Sie mir nicht zu helfen suchen."

Grabbe an Immermann. 18. XI. 1834.

Am 10. September verabschiedete sich Grabbe brieflich von dem Regierungsrat v. Meien. Er bedankt sich für das ihm noch zugebilligte Gehalt. Zuletzt heißt es: „ich werde meine Frau ehren und geehrt wissen, doch das Hierbleiben geht dermalen nicht." Ganz anders hatte sich Grabbe freilich gegenüber Ziegler ausgesprochen, dem er am 3. Oktober seinen Roman Ranuder vorlas, darin er sich gemäß seinem unselig bedenklichen Schaffensprinzip über alles auslassen will, was er fühlt und denkt, was pikant und zeitgemäß ist. Am 4. Oktober reiste Grabbe ab, ohne von seiner Frau Abschied zu nehmen: „Was — von dem Weibe! Der wollt' ich lieber!" Dagegen schied er wehmütig von seiner Mutter, die er bald nachzuholen gedachte. So ergreift Grabbe, ohne ein klares Motiv zu haben, im eigentlichsten Sinne die Flucht.

Den Hannibal im Koffer, reiste Grabbe nach Frankfurt, wo sein Freund und Verleger Kettembeil wohnte. Baute er auf dieses Freundschaftsverhältnis, so erwies sich diese Hoffnung wieder als trügerisch. Für die Frankfurter Wochen fließt die beste Quelle in Dullers Buch. Außerdem hat uns Graf Schack erzählt, wie er Grabbe an Dullers Seite in der

Mainlust traf und aus seinem Mund ein hohes Lob auf Müllners „Schuld“, dagegen bittere, ja zynische Bemerkungen über Heine und Platen vernahm. In den Frankfurter Briefen reflektiert sich ein typisches Gesetz: erst ist Grabbe immer voll von Hoffnungen, dann folgen allerlei Reibungen, und der Schluß ist Bruch und Niedergeschlagenheit. Anfangs schwillt er in Übermut empor, dann aber heißt es: soll ich jedem die Pfote drücken, der mich begrüßt? Und zuletzt wendet er sich demutsvoll und flehend an Menzel und Immermann. Ausschlaggebend aber war, daß die Verbindung mit Kettembeil sich grade jetzt zerschlug. „Ich sollte sein Hund werden, bald hier, bald da, nach seinem Willen korrigieren, damit das Zeugs dem oder jenem Blatt anpaßte, und er begriff nicht, daß fremde Korrekturen schlimmer sind als Originalfehler.“ Zuletzt folgt ein echt Grabbescher, aus persönlichen Erfahrungen entsprungener Sarkasmus: „Ich verzeih's ihm, er will heiraten.“ Bisher hatte sich Grabbe eine ziemliche Diktatur seitens seines Verlegers gefallen lassen. Kettembeil machte vielfach Einwendungen und äußerte Wünsche bei der Stoffwahl. „Don Juan und Faust“ und „Heinrich VI.“ hat Kettembeil nur ungern und nach langem Zögern verlegt. Am 15. August 1822 war der keineswegs günstige Kontrakt abgeschlossen worden. Kettembeil hielt sich darin das Recht vor, zu refüsieren. Grabbe verpflichtete sich, jedes Jahr 3 Stücke im Umfang von „Don Juan und Faust“ zu liefern. Nur unter dieser Bedingung erhielt Grabbe monatlich 24 Taler. Grabbe aber erhielt diesen Kontrakt nicht ein. Schon im April 1839 wurden Grabbes Verpflichtungen, aber auch sein Salär gemindert. „Früher mahntest du zur Ruhe, jetzt zur Eile“ (2. 10. 30.). Kettembeil muß ihm Bücher besorgen, für ihn nachschlagen. Später treten kleine Differenzen hervor. Die Vorrede zu Napoleon ließ Kettembeil nicht drucken, auch kam er nicht nach Detmold, worum Grabbe bat. Er drängt den Dichter dann wieder beim Kosziuszko, für den er monatlich 15 Taler bietet (20. 2. 32), und ist unzufrieden, daß Grabbe nicht bühnengerecht

schreibt wie Raupach, den er doch „nicht so übel“ findet. Er gibt seinem Unmut Ausdruck, weil Grabbe nach dem ersten Hervortreten allzusehr nachlasse und er hat ja nicht Unrecht. Als Grabbes Werke nicht den erhofften Erfolg haben, tritt Kettembeil umsomehr mit seinen Wünschen hervor, während Grabbe alle möglichen Gründe für den Mißerfolg anführt. Der letzte Brief datiert vom 9. Juli 1832.

Eine gewisse Spannung zwischen Autor und Verleger scheint schon vor Frankfurt bestanden zu haben. Der persönliche Verkehr mit dem krankhaft reizbaren Grabbe scheint dann noch ungünstiger gewirkt zu haben als der schriftliche. Man stritt sich über einzelne Szenen des Hannibal: Grabbe wollte z. B. durch eine nicht wiederzugebende Pantomime Hannibals Empfindungen bei seinem Abschied aus Italien charakterisieren. Durch Kettembeil wollte er sich nicht beeinflussen lassen, aber gegen Immermann hat er sich doch sehr gefügig gezeigt. Es ist offenbar, daß Kettembeil größere Buchhändlererfolge erhofft hatte und daß er Grabbe zur Anpassung zwingen wollte. Der aber wehrte sich und dieser Widerstand wurzelt ebenso in einer gewissen Unfähigkeit oder Einseitigkeit, wie in seiner ausgeprägten Originalität, die er nicht preisgeben durfte. So ist Schuld und Recht wieder merkwürdig gemischt. Kettembeil hatte vielleicht nach seinem Verstande nicht so unrecht. Aber wieder bedauern wir, daß Grabbe auch diesmal nur auf kleinherzige Gesinnung stieß, daß diesem Mann in seinem ganzen Leben niemals mehr zuteil wurde, als ihm nach dürftigstem Rechtsstandpunkt zugemessen werden mußte.

Was aber sollte aus Grabbe werden, wenn er nicht einmal für den Hannibal einen Verleger fand? Außer Kettembeil hatte er doch vorläufig niemanden, wie er denn natürlich unfähig war, in dem gesellschaftlichen Leben der reichen Kaufmannsstadt irgendwie festen Fuß zu fassen. Er begann wieder mit einem rechten Affenstreich, einem rechten gesellschaftlichen faux-pas, indem er in eine Gesellschaft des Professors Hert-

ling unangemeldet hineinschneite und sogleich die ganze Trödelbude seines häuslichen Elends vor den verblüfften Anwesenden auspackte.

Unter den Frankfurter Schriftstellern scheint so recht kein Zusammenhang bestanden zu haben. Außer den merkantilen überwogen die naturwissenschaftlichen Interessen die ästhetischen. Grabbe ging wohl ins Theater und sah sich eine Vorstellung von Goethes Götz und Shakespeares Julius Cäsar an. Er fand den Götz ganz verhunzt: in Goethes Vaterstadt schuf Becker aus der Eisenfaust eine „feuchtsentimentalgrobe Bierbrauerpatsche“, nur die Lindner errang seine bewundernde Anerkennung. Grabbes Urteil findet Bestätigung durch die Korrespondenzen des Morgenblattes (August 1835, Mai 1836), in denen es etwa heißt: das Theater unter Greiners Intendantur liegt im Argen, außer Weidner, Merk und der Lindner sind nur Mittelmäßige und Invaliden tätig, die neuere dramatische Literatur existiert nur als Tradition. Auch im Morgenblatt steht zu lesen, daß die Schriftsteller in Frankfurt sich wenig umeinander kümmerten. (Cretzschmar, Friedrichs, Hönighausen, Berberich.) Mit Hofrat Rousseau scheint Grabbe keine Beziehungen angeknüpft zu haben. Naturgemäß aber mußte er mit den literarischen Revuen Fühlung suchen. Da erschien die Didascalia, für die Führer der Jungdeutschen, wie Gutzkow, Wienbarg korrespondierten. Sodann der „Phönix“, den der Schriftsteller Eduard Duller herausgab. Duller, der Novellen und Romane (Loyola) in einer dunkeln, mystisch überspannten Schreibweise verfaßte, oder seine ästhetischen Ansichten in Theaterarabesken niederlegte, wurde der einzige treue und aufrichtige Gefährte des untergehenden Mannes. Einen hat das Schicksal ihm wenigstens noch immer gesandt, der in überwiegender Teilnahme und Liebe die bessern und edleren Regungen in ihm hervorlockte.

Grabbe aber führte nun ganz das Leben eines verkommenen Genies. Er bewohnte ein einfaches, fast dürftig möbliertes

Zimmer in der Bockenheimer Gasse 108[III]. Die Dürftigkeit ging bis zur Unsauberkeit: der sich vor den Wanzen in den Schrank flüchtende Grabbe gehört zu den Erinnerungen, die unter den Frankfurtern fortleben. Den Gedanken der Verantwortung konnte er kaum noch tragen, Leben und Phantasie rannen völlig untrennbar ineinander. Es sind uroriginelle Züge, die diese tragikomische Figur noch einmal scharf hervortreten lassen, an denen die Frankfurter Wochen reich sind. Mit seinen Hospitas hat Grabbe gern seinen Spott getrieben: die Berliner Witwe Pütschel, die Kaffee kochende Dresdener Bürgersfrau mit der „grünen Perücke“ erscheinen in den an Komödienmotiven reichen Briefen Grabbes in höchst drolliger Aufmachung. Er ist der Schrecken seiner Frankfurter Wirtin, wenn er hinter ihr abschließt und sie dann mit der Pistole zwingt, ihr aus Bibel und Gesangbuch vorzulesen, wobei er mit ernsthaftem Schelmengesicht die gottlosesten Fragen an die zum Tode erschrockene richtet. Auch in dieser Groteske steckt ein tieftragisches Element. Er, der die Frage nach dem Leid in der Welt seit dem Erwachen des dichterischen Triebes leidenschaftlich diskutierte, flüchtet sich immer wieder zu dem Trostbuch seiner alten Mutter! — Auf der Straße erregt er Aufsehn durch seine grüne Auditeursuniform, durch die er, der Komödiant des Lebens, sich Respekt verschaffen will. Typische Situationen wiederholen sich: er schläft bis in den Mittag oder er sitzt schon morgens um 10 Uhr einsam hinterm Glas Wein im Schwan. Abends hat er wohl Genossen, die er mystifiziert, durch tolle Behauptungen frappiert, und denen er zynisch gemein, dann wieder weich gerührt von der Komödie seiner Ehe erzählt. Widerlich genug berührt die Posse, die er mit seinem Ehering vorspielte. Alles wird Spiel seiner von Bitternissen erfüllten zerstörerischen Phantasie, ein schlechter Witz, Hohn und Selbstpersiflage. Grabbe mochte denken wie Claus der Narr in Tiecks Ritter Blaubart: „Bin ich nicht so gezeichnet, daß jeder Mensch von mir sagen wird: wenn der Kerl nicht zum

Narren oder zum Taugenichts zu gebrauchen ist, so ist er völlig in der Welt überflüssig, kein Mädchen wird so wahnsinnig sein, sich in mich zu verlieben. — Wohlwollen, Freundschaft, Ehre, Ruhm, alles ist für diese arme verkrüppelte Gestalt gar nicht in der Welt, ich bin nicht fröhlicher, als wenn ich vergesse, wer ich bin, ich diene dazu, andre zum Lachen zu bringen und zwinge mich selbst zum Lachen; aus welcher Ursache sollte ich wohl das Leben lieben? was ist das Leben? Eine beständige Furcht vor dem Tode, wenn man an ihn denkt, ein leerer nüchterner genußloser Rausch, wenn man ihn vergißt."

Die Frankfurter Wochen sind ganz wie ein Rückfall in die Studentenjahre, eine Wiederholung der Berliner Bohèmezeit! Die dazwischen liegenden Jahre sind wie ohne Spur ausgelöscht und versunken. Oft verbrachte Grabbe auch den Morgen im Bette. Nachmittags zwischen 2 und 3 Uhr kam dann wohl Eduard Duller. Dann mußten vor allem die nötigen Requisiten besorgt werden: Kaffe oder Rüdesheimer, Zigarren, Licht, Manuskripte. Abends ging Grabbe öfters mit Duller durch die mit Walzerklängen und fröhlichen Menschen erfüllten Alleen. Da mochte er sich wohl recht deplaziert vorkommen und ihm die „Mainlust" wie eine „Maintrauer" erscheinen. In jenen Nachmittagsstunden konzentrierte sich noch einmal das ganze Streben des Dichters, der wertvollste Inhalt seines Lebens. In solchen Stunden denkt — Ironie des Schicksals! — der totsieche Mann an eine Regeneration der Bühne durch das Lustspiel und wieder steht die Figur des Erzschalks E u l e n s p i e g e l vor ihm. Hilflos wie ein Kind, ein vollendeter Zyniker, hat ihm doch immer noch das Licht der Poesie geleuchtet, als das Letzte und Größte, das man ihm erst mit dem Leben entreißen sollte. In die Poesie konnte er all sein Weh bannen, und der adäquate Ausdruck für die innere Seelenverfassung prägte sich in seinen eigentümlichen Lakonismen aus. Er sucht sich in krampfhaftem Stolz aufrechtzuerhalten, wäh-

rend doch seine sinkende Kraft das Bedürfnis sich anzuschmiegen in Wahrheit mehrt und vergrößert. Er findet eine ureigene Form, gerade jetzt zuletzt einen konsequenten, unerbittlichen Naturalismus, aber getränkt von einer bittern, zugleich wortkargen Schmerzensstimmung, darin sich aber noch die letzten Reste einer romantischen Stimmung verflüchtigen. Gerade als Verfallender in einer Zeit des Niedergangs, in konsequenter Entwicklung früherer Tendenzen und doch wieder durch persönliche leidvolle Erfahrungen in die Tiefe getrieben, wird er der Prophet einer neuen Zeit. Die Eigenart der Behandlung war möglich, obwohl Grabbe in der Auffindung seiner Stoffe eigentlich selten sich als sonderlich originell erwies. Napoleon und die Hohenstaufen waren aktuelle Stoffe, Kettembeil brachte ihn auf den Kosziuszko. Jetzt kommt er durch die eigene Not, durch innere Einsicht, vielleicht aber auch unter der Anregung Kettembeils, zu dem Plan, sich durch einen Genossen zu ergänzen. Er will die Ideen geben und Duller soll sie leicht und gefällig einkleiden. An Einfällen, Witzen, großen Konzeptionen fehlte es Grabbe ja nicht. Aber es ist doch ein merkwürdiger Kompromiß für den auf seine Originalität Stolzen! In diesem Stolze hätte er sich auch nicht an Immermann gewandt. Denn Immermann hatte ihn im Reisejournal etwas von oben herab behandelt, und Grabbe hegte in glücklicheren Tagen den hoffärtigen Plan, mit Immermann in bissiger Kritik anzubinden. Aber nun klammert er sich an alle und jede Beziehung, die er nur je geknüpft hat. Er sucht nach einem starken Führer, denn er fühlt sein Elend, seine Hilflosigkeit, seine qualvolle Besessenheit. Und nun zerfließt der Übermut des krampfhaften Stürmers und Drängers und ein armseliger Mensch, ein hilfloses Kind fleht: „ich glaube nämlich, ich und eine alte Mutter sind verloren, wenn Sie mir nicht zu helfen suchen.“ Selbstbewußter schreibt Grabbe an Menzel, demütiger und eindringlicher an Immermann. Der Gedankengang ist bei beiden Briefen ziemlich derselbe: zunächst erscheint Frau Lucie in schonungslos satirischer Be-

leuchtung am Pranger, und andre Gründe werden mit einer gewissen Verschmitztheit unterdrückt. Dann heißt es, er suche einen Verleger, da der jetzige sparsam sei und Änderungen verlange. Er will Cotta für 18 Ngr. des Tags und freie Miete alle 6 Monate 2 Stück liefern. Und dann wieder höchst demütiglich: im äußersten Falle ist er auch mit einer Abschreiberolle und einem Stübchen zufrieden. Er steht wieder da, wo er vor 10 Jahren stand. Doch das sinkende Schiff fand noch einmal einen schirmenden Hafen. Grabbe konnte Duller melden, daß Immermann ihm seine rettende Hand entgegenstrecke, und im Rüdesheimer einen Abschiedstrunk tun mit dem treuesten Genossen dieser trüben Wochen.

X. Kapitel

Düsseldorf — Grabbe und Immermann

Grabbe gehört zu den Verschrieenen, und Männlein und Weiblein meinen, wenn er nur gewollt hätte, er hätte schon anders sein können. Ich aber sage: er konnte gar nicht anders sein, als er war, und dafür, daß er so war, hat er genug gelitten. Die Pflicht der Lebenden aber ist es, die Toten über der alles nivellierenden Flut des mittelmäßigen Redens und Meinens empor zu halten.

Immermann in den Memorabilien.

Am 28. November 1834 schrieb Grabbe an Immermann: „Meine Menschenkenntnis betrog mich nicht. Ich hielt Sie für ernst, fest und treu. Mit dem Stübchen und 6—7 Thalern monatlich bin ich einverstanden, der Buchhändler Schreiner wird wohl mit meinem „Hannibal“ zufrieden sein“. Von heiterm Wetter begünstigt trat er die Reise an. Der Rhein ging ihm mit seinen Sagen und Geschichte wie ein alter Bekannter zur Seite. So kam er nach Düsseldorf, wo er von dem hier breiten, noch unzerteilten, kräftigen deutschen Strom mit seiner frischen Luft neuen Lebensodem zu empfangen hoffte. Am 5. Dezember meldete er Immermann sein Absteigequartier im „Römischen Kaiser“ in Düsseldorf. „Achten Sie mich.“ Dieses erste Zusammentreffen, mit dem die Düsseldorfer Episode beginnt, muß man bei Immermann nachlesen. Über diesen Zeitraum mit seinen groteskkomischen, aber auch tieftragischen Szenen sind wir sehr genau unterrichtet. Außer Immermann

hat eine Reihe von Zeitgenossen darüber berichtet, und vor allem fließt eine wichtige Quelle in den etwa 130 Briefen Grabbes, die vom 5. Dezember 1834 bis 29. April 1836 reichen. Grabbe wohnte zuerst in der Ritterstraße bei der Witwe Andries, dann Neubrückstraße 171 bei einem Ehepaar Bauer.

Das Düsseldorfer Drama hat den typischen Verlauf, der sich aus den einzelnen Lebensabschnitten immer wieder von selbst ergibt. Zuerst ein Anlauf emporzukommen: fast inbrünstig klammert sich der Sinkende an Immermanns starke Persönlichkeit an; dann folgt der Abfall: es zieht ihn zurück in das Milieu der Kneipe, in die kleinbürgerlich realistische Sphäre, aus der er hervorgegangen; endlich der Bruch: das Element stößt ihn von sich und die Welle wirft ihn an den Strand des Todes.

Rührend und ergreifend ist es zunächst, wie Grabbe an Immermanns starker Hand sich aufrichten will, um einem neuen Leben entgegenzugehn. Immermann nimmt er zunächst willig als seinen Vormund an. Auf seinen Wunsch speist Grabbe mit seiner Wirtin. „Immermann behandelt mich ehrenvoll und sorgsam.“ Seine Dankbarkeit kennt keine Grenzen. Daß Immermann bei ihm ist, ist sein schönstes Geburtstagsgeschenk. Immermann und Petri sind ja seine „einzigen Freunde auf der weiten, kalten Erde“. Immermann schüttet er sein ganzes Herz aus und weiht ihn in seinem ganzen Ehejammer ein. Zunächst übt das Gefühl der Dankbarkeit die wohltätigste Wirkung. Grabbe gibt sogar den Morgenrum auf und beschränkt seine Trinkbedürfnisse überhaupt auf den leichteren Bierstoff oder auf ein mäßiges Glas Punsch beim Lesen der Journale. „Ich werde von den vornehmsten Ständen geschätzt und wegen meiner albernen Launen, die aus meiner früheren Erziehung und Stellung entspringen, mit Nachsicht behandelt, sodaß ich mich schäme und bessere.“ Die weichen edleren Regungen seiner Seele treten noch einmal hervor. Die Achtung, die ihm Immermann schenkt, der Strahl einer echten Freundschaft mit Burgmüller, der für

ihn in den Tod ging, erhellt noch einmal diese verdüsterte Seele, so daß sie wieder glauben kann. Immermanns Verstimmungen betrüben ihn, ja er will die Menschenverachtung aus Immermanns Herzen reißen; „bei dem Göttlichen, das überall waltet, das Gute überwiegt, und das Schlechte erklärt sich aus Not und Eigennutz.“ Als allerhand Klatschereien das Verhältnis trübten, schreibt Grabbe an Immermann: „Wie hoch ich Sie achte, wissen Sie; mit meinem Lebensblut kann ich besiegeln, wie gut ich Ihnen bin. Ein Mann wie Sie kann sich ärgern, ist aber gewiß edel, gut und stolz.“ Es ist bemerkenswert, wie gleichzeitig noch allerlei menschliche Sehnsuchten in ihm wach werden: nach der Scholle, wo sein Vater grub, nach der Mutter mit ihrem einfältigen Gemüt, religiöse Stimmungen von mystisch-pantheistischer Färbung tauchen empor. Man darf das nicht nur physiologisch als die flüchtige Rührung des Alkoholikers deuten. Freilich, die Schwäche übermannt ihn oft: der Schlaf stürzt über den Ermatteten „wie ein Mondschein“. Er kann nur unter ungeheuren Anstrengungen schaffen, aber er gibt die letzte Lebenskraft dafür hin; insofern war er ein echter Dichter. Seine innern Empfindungen malen noch andere Briefstellen: „nach dem harten Leben ist er heiter,“ ein „Strom in ihm läßt ihn nicht zur Ruhe kommen“, das „Tüchtige ist der Fels, der sich selbst macht und dem die Esel ausweichen“. Beim Tode seiner frühern Braut: „ich bin ganz heiter, sie ist mein, makellos, ein Stern über ihrem Grab.“

In groteskem Gegensatz zu den weichen Regungen eines Sterbenden stehn nun wieder die äußern Lebensverhältnisse. Er ist ganz baufällig geworden. Sein Hauswirt zeichnet Grabbe seinen Plan auf, nach dem er sich orientieren sollte, aber er bedarf doch der führenden Magd, die ob dieser Dienste schamhaft ihr Gesicht verhüllt, während Grabbe mit ernsthaftem Gesicht ihr folgt. Das war nicht nur die Folge der Krankheit, gegen die er sich selbst kuriert mit einem oft erprobten Hausmittel, einem niederschlagenden Pulver, be-

stehend in einem Hering mit Essig. Auch ziehen die andern Arzneien nicht mehr: schreiben, lesen, etwas Grünes vor sich haben, die Füße warm halten. Sein Körper ist ihm gleichgültig und an die Ärzte glaubt er nicht. Er hält einen feurigen Trank immer für ein treffliches Mittel und mögen ihn die Ärzte tausendmal verbieten. Dabei breitet sich die Rückenmarkschwindsucht immer weiter aus; Schwächeanfälle, Fieberschauer, Augenentzündungen bringen ihn immer mehr zurück und führen ihn der Auflösung entgegen. Nun ist der totsieche Mann auch noch von den größten Widerwärtigkeiten bedrängt. Hinterträgereien erschüttern sein Verhältnis zu Immermann, und als dieser im Juli auf längere Zeit verreist, ward ihm der wichtigste innere Halt entrissen. Er hatte Ärgerlichkeiten mit der Magd, seinem „Columbus“. Seine wirtschaftliche Existenz ist unsicher und damit die seiner alten Mutter. Frau Lucie verlangt andauernd Grabbes Verzicht auf die Gütergemeinschaft. Man kann wohl sagen, das Leben kann so entsetzlich werden, daß man es wegwerfen muß, oder es allein durch Anwendung von Palliativmitteln, die das Gedächtnis lähmen, ertragen kann. Wie der Arzt die höchsten Schmerzen durch Morphium mildert, so hat Grabbe aus lauter Verzweiflung sich mit Alkohol betäubt, um die entsetzliche Wirklichkeit nicht mehr zu sehn und den eigenen Geist, „das böse Spirituosum“, zu beruhigen, den hungrigen Wolf seines Grames zum Schweigen zu bringen.

Jedenfalls geht die letzte glückliche Periode seines Lebens mit dem Sommer 1835 zu Ende. Immermann zog ihn noch in die bessern Kreise und er erzählt, daß der Eindruck von Grabbes merkwürdiger Persönlichkeit überall ein bedeutender war, man hörte ihm interessiert zu, wenn man auch ein leises Grauen empfand und sich wieder abgestoßen fühlte. Besonders die Gräfin Ahlefeldt, die „wilde Jagd“, die Freundin Immermanns lud ihn oft zum Austausch der Gedanken zu sich. Er begleitete sie auf Ausflügen. Dann improvisierte Grabbe herrliche Verse, bis der Teufel

ihn ritt und der zynische Geist wieder über ihn kam. Er machte der Gräfin eine Liebeserklärung und biß ihr als Ausdruck seiner Zärtlichkeit in die Hand. Die Gräfin urteilt über ihn: „er war wie ein Kind, so gut, so unartig, so lenksam, aber auch so schmutzig.“ Als Immermann im Herbst zurückkehrte, lockerte sich das Verhältnis bedeutend, wie aus Grabbes Brief an Menzel hervorgeht: „bald Spannung, bald Friede“ (22. November). Immermann fand Grabbe sehr verändert. Der tägliche Meinungsaustausch, in dem Grabbe sicherlich mindestens so viel gab wie Immermann, wurde seltener. Die Scheu, das Überempfindliche, das Diversive dieses Geistes hatte noch zugenommen. Der Kreis seiner Interessen war immer mehr zusammengeschmolzen. Er konzentrierte seine Gedanken auf die Kunst, für alles andre schien er abgestorben. Immermann hat später ein feines Verständnis für die Eigenart Grabbes gezeigt, und seine Urteile gehören zu den schönsten und maßvollsten, die über Grabbe gefällt sind. Er hat Grabbe eine ernste, tiefe Natur, eine Natur in Trümmern genannt. „Er war der westfälische Bauer par excellence, scharfsinnig, einfach, urgermanisch, geradezu auf das Rechte losgehend, aber auch sehr roh, vielleicht sogar undankbar.“ Er hat später mit Bezug auf das traurige Düsseldorfer Leben gesagt: „das alles wird durchaus entschuldigt durch seine Krankheit und seinen frühen Tod.“ „Grabbe gehört zu den Verschrieenen, und Männlein und Weiblein meinen, er hätte auch anders sein können, wenn er nur gewollt hätte. Ich aber sage euch, Grabbe konnte gar nicht anders sein und dafür, daß er so war, hat er genug gelitten“. Leider aber hat er nicht nach diesen Worten gehandelt. Grabbes Frau ging ihn um seine Vermittlung an, aber er mußte es ablehnen, in ihrem Sinne auf Grabbe einzuwirken und bald darauf im Februar 1836 hat er auch an Grabbe den Abschiedsbrief gerichtet.

Mit zwei Gründen hat Immermann den Bruch begründet: einmal mit dem Benehmen und Auftreten Grabbes, — dieser

Vorwurf war sicher berechtigt —, sodann mit der Behauptung, Grabbe schädige sein Unternehmen durch gehässige Kritiken. Wie wir noch sehn werden, war nach den vorliegenden Rezensionen letztere Behauptung ungerecht. Immermann scheint allzu überempfindlich auf Klatsch und Hinterträgereien reagiert zu haben.

Jedenfalls taumelte Grabbe, des starken Führers beraubt, wie ein hilfloses Kind unsicher in den Sumpf. Er verliert jede Fühlung mit der großen Welt und verkehrt nur noch in Kreisen, in denen auch der Bohémien respektiert wird. Er schloß sich an Dr. Runkel an, für dessen „Hermann" er März bis Mai und dann wieder vom Dezember ab Rezensionen schrieb, seit Juni gewann auch das Verhältnis zu seinem Verleger Schreiner an Intimität. Die Reserven, die Grabbe sich in seinen Briefen an Immermann immer noch auferlegte, fallen ganz fort im schriftlichen Verkehr mit Schreiner. Da haben wir den ganzen Grabbe mit seinem agilen Geist: ein Feuerrad sprühender Einfälle, die seltsamen Träume des in Selbstverbrennung sich Auflösenden, sehr zarte Gefühlsäußerungen eines zum Tode Resignierten, dann aber wieder eine Grauen und Abscheu erregende Verfallerscheinung: ein Teufel mit unflätigem, boshaften Witz, der mit mephistophelischem Grinsen mit seinen Klauen zerreißt, was außer ihm geistig vorwärts strebt und dem Kult des Schönen huldigt. Gerade das Bild des untergehenden Grabbe ist mit mancher phantastischer Zutat oft ausgemalt worden. Man mag die einzelnen Berichte von Ziegler, Kühne, Kobbe u. a. (z. T. ausführlich bei A. P l o c h) nachlesen. Am wichtigsten sind uns natürlich die Berichte von Augenzeugen. Sie berichten von dem letzten unruhigem Aufflackern dieses ausgebrannten Kraters, wie aus dem Aschpfuhl nur selten noch ein leuchtender Funke zum Himmel aufblitzt. Drei Bilder stammen aus jener Zeit: von Hildebrandt, Pero und L. Heine. Der Zynismus lauert um die Mundwinkel, und man liest in den zerstörten Zügen eines Besessenen. Tagsüber lag er meist auf dem Bett, abends saß

er im Wirtshaus hinterm Wein — dabei waren seine wachen Gedanken immer bei seiner Kunst. Leutnant Neumann besuchte ihn: er fand einen Trottel, der sich dennoch erhob zu schönheitsvollen Gedanken über „Alexander“ und „Christus“. Sein Leben war der Abdruck einer seiner verzerrten Grotesken geworden. Er sank mit seinen Füßen immer tiefer in den Kot, während man von dem Flügelrauschen des Aars in seinem Haupt nur selten vernahm.

Es scheint, daß Grabbe sich das „mihi est propositum in taberna mori“ zum Leitmotiv setzte. In Stanges Wirtshaus „zum Drachenfels“ war er allabendlich zu treffen. Da saß er allein mit seinem „Ganymed“ oder er war umringt von Spießern, Malern und Schauspielern, die sich für ein verkommenes Genie interessierten und die barocken Einfälle dieses abenteuerlichen Geistes miterleben wollten. Einer dieser Schauspieler, Karl Ellmenreich, hat in seinen Erinnerungen davon erzählt. Da saß Grabbe gespenstisch hohl und ausgemergelt, in altmodischem braunen Frack mit schwarzer Roßhaarkravatte, ohne Wäsche. Vor ihm stand ein Glas Wein oder ein Glas Grog. Seine Unterhaltung war voll von rohen Scherzen und Zoten, zynisch, trocken, exzentrisch. Es wirkt wie ein Satirdrama auf die Orgien, die E. T. A. Hoffmann in tollem Überschwang mit Devrient gefeiert. Eine verzerrte Karrikatur neben einem Gemälde von berauschender Farbenglut. Auf der Höhe stehende Menschen in dionysischem Rausch, zu intensivstem künstlerischen Genießen beschwingt und in einer Winkelkneipe produziert sich Grabbe einer unedlen Neugier. Er tötet sich ab und vergiftet sich geflissentlich, um nicht aus dumpfer Betäubung zu erwachen. „Aus dem Feuerquell des Weines sprudelt Schönes und Gemeines.“ — Zuweilen sang man seine Lieblingslieder, „Prinz Eugen“ oder Arien aus „Don Juan“. Spielte einer eine Weise von Burgmüller, so weinte er. Diese Tränen galten seinem besten frühverstorbenen Freunde. Norbert Burgmüller war ein Schüler Spohrs, ein langschmächtiger stiller Mensch mit vielem Talent, dessen

Charaktereigenschaften allgemein geachtet wurden. Ein instinktives Gefühl für die Zusammenhänge, die aus einem von Hause aus nicht unedlen Menschen ein trauriges Mißgebilde geschaffen hatten, hatten ihn in merkwürdiger Intimität, die keiner wortreichen Erklärungen bedurfte, mit Grabbe verbunden. Für ihn schrieb Grabbe einen karrikierenden Operntext „Cid", den wir wenig goutieren können, auch wenn wir ihn nur als einen Bierzeitungsulk ansehn. Es ist ein tolles Gemisch: in der Form wie eine Tiecksche Literaturkomödie; außer den Akteurs spielen Publikum und Rezensenten mit. Die Elemente der Komik sind uns aus „Scherz Satire" bekannt: ein Hauptwitz ist das Ausderrollefallen; es tritt auf ein Maikäfer, der die dramatische Poesie verachtet, ein Schaf frißt die neueren Dichter, nachdem ein Chor dieser Tiere die Musik durch Bähgeblök naturalisiert hat — die literarische Satire bezieht sich auf den Rellstab-Spontinischen Konflikt; auch Grabbes Gegner, z. B. Dr. Schiff, bekommen ihr Teil; Dezenz ist Nebensache. Manchmal aber trifft er den Nagel auf den Kopf wie im Fall Stieglitz: „Hättst du der Frau ein Kind gemacht, sie hätte sich nicht umgebracht."

Burgmüller starb anfangs Mai auf einer Badereise in Aachen. Grabbe widmete ihm in der Düsseldorfer Zeitung einen wehmütigen Nachruf, in den subjektive Stimmungen hineinfließen, die Schwermut des verkannten Genies: „Von manchem im Pöbel wardst du verkannt, nur — weil du zu bescheiden wardst. — Hätten die Tadler (seiner Faulheit) einen reizbaren, leicht durch Alltäglichkeiten gestörten, behinderten Genius zu schätzen gewußt, epileptische Anfälle und drückende Verhältnisse erwogen, so würden sie gestehen müssen: Norbert tat, was er unter den Umständen könnte." Das ist ganz po domo gesagt. Und Grabbe schließt mit dem schmerzlichen Stoßseufzer: „Es vergeht, es stirbt so manches Treffliche. man könnte bisweilen wünschen, auch in der Gesellschaft zu seyn, beizu auch deshalb, weil die Toten stumm sind und nicht klatschen und verleumden."

Der zerbrochene, dem Tode geweihte Mann, hatte immer noch eine Domäne, dahin sein besseres Ich sich flüchten und daraus er Trost schöpfen konnte. Das war ihm Kunst, Poesie, Theater. Dort fühlte er sich auf einer Insel, die aber von andrängender Flut immer mehr zerbrochen und zerstückelt wurde. Keineswegs nur aus bloßem Mitleid hatte Immermann Grabbe nach Düsseldorf gerufen, er verlangte einen Gegendienst und willig hat ihn Grabbe geleistet. Eignete Grabbe sich nicht zum Schauspieler oder zum Dramaturgen, so befähigte ein scharfer Kunstverstand ihn doch sicherlich zum Kritiker. Von Zeit zu Zeit steht ein starker Helfer auf, der dem Verfall der gewohnheitsmäßigen Theaterbetriebs wehren will. Was Lessing in Hamburg, Goethe und Schiller in Weimar erstrebten, nur dem Bayreuther Meister scheint es dauernd gelungen zu sein. Seit Oktober 1834 suchte Immermann in Düsseldorf eine Musterbühne zu errichten. Er flößte den Schauspielern, denen er als imponierender Tyrann erschien, gewaltigen Respekt ein. Die meisten Bühnen sind und waren Geschäftsunternehmen, hier sollte die Kunst zu Ehren kommen. An der Spitze stand ein Verwaltungsrat, bestehend aus Bürgermeister, vier Aktionären, zwei Stadträten, dem Intendanten und dem Musikdirektor. Musikdirektor war Mendelssohn-Bartholdy, Intendant Immermann. Immermann behielt die guten Schauspieler und ersetzte die schlechten durch eine sorgfältige Auswahl von andern, die er auf seinen Reisen in Deutschland getroffen. Mit Ernst und Wohlwollen, durch unverdrossene Mühe, durch Leseproben und sorgfältiges Einstudieren, indem er die Seele für die Poesie empfänglich stimmte, erreichte Immermann seinen Zweck: das Kunstwerk so dargestellt zu sehn, wie es gedichtet ist. Grabbe bewundert den Geist und die Kraft, die das schwierige Werk verwirklicht haben. Die Schauspieler, denen kein Souffleur hilfreich zur Seite steht, müssen sich dem einheitlichen Zweck des Kunstwerks unterordnen, niemand darf sich vordrängen,

und aus minderwertigen Rollen schafft der Schauspieler echte Menschen. Um alles einseitige Virtuosentum zu meiden, soll der Schauspieler sich in den verschiedensten Rollen betätigen. Grabbe bewundert die Fülle und Großartigkeit des Repertoires, das etwa noch durch die Dramen der Antike oder Sakuntala vermehrt werden könnte, während andre über Mangel an Abwechslung klagen. Er lobt die Künste der Inszenierung wie den astrologischen Turm in „Wallenstein“, oder feine Einzelheiten: Macbeth spielt im milden Sommer Schottlands, das Theater im Hamlet findet sich nicht im Hintergrund, sondern an der Seite; die Inszenierung der Wolfsschlucht hat er noch nicht einfacher und wirkungsvoller gesehn. Er kritisiert die Sprechweise der Schauspieler und verlangt, daß beim Vers jede Silbe beachtet und durch eigene Modulation, statt durch eintöniges Geschrei, charakterisiert werde. Man sieht, Grabbes Theorien waren ganz vernünftig, sein scharfer Kunstverstand trifft mit sicherem Instinkt das Echte und Richtige, wo die meisten irrten, aber man darf dabei nur nicht an seine eigene frühere Praxis denken. — Die Schauspieler werden meistens günstig charakterisiert: die Gediegenheit Schenks als Sigismund oder Hamlet, der charakteristische Macbeth Reußlers, Seligers Max werden durchaus nach ihrem Wert gewürdigt. Daß er zu den Fetisch anbetenden Kritikern gehört, wenn er die Leistungen der Damen zu besprechen hat, das braucht man bei dem Misogyn nicht zu fürchten. Man darf es ihm glauben, daß Mme. Limbach wirklich eine ebenso graziöse, als wahre Lady Macbeth gewesen ist. Sein ganzes Entzücken ist die Lauber-Versing als Rosaura, Thekla, Ophelia, Agnes. Auch das gehört zu den merkwürdigen Kontrasten, an denen Grabbes Leben so reich ist, daß die höchste Forderung des Hinsiechenden auf Natürlichkeit und Lebensfrische geht, und daß er nichts so sehr haßt als das Gekünstelte und Gemachte.

Das „Theater in Düsseldorf“ ist ein hohes Lied auf Immermann, dem zu Liebe er viel geändert und gemildert

hat (3. IV. 1835), und es ist auch aus den 35 Rezensionen des „Düsseldorfer Tageblattes“, die nach Elmenreichs Urteil auf die Schauspieler einen weit bedeutenderen Eindruck machten, als die Kritiken Schleiermachers in der „Düsseldorfer Zeitung“, schwer einzusehn, wodurch Immermann so gereizt wurde. Ebenso wenig aus den Briefen. Allerdings wird in den Dezemberkritiken der Ton zuweilen bissiger und moquanter, die Ausdrucksweise salopper und zynischer. Schenk und Henkel kommen schlechter davon als Stein. Schenks Belisar wurde einmal mit einer halbstündigen Verspätung aufgeführt. Aber sonst trifft sein Tadel doch mehr die Stücke, Raupachs Enzio zerreißt er förmlich in einer neidischen Regung und ganz merkwürdig offenbart sich wieder der Gegensatz des kritisierenden und schaffenden Dichters in der schroffen Ablehnung der französischen Neuromantik mit der er doch wenigstens in seinen früheren Schöpfungen so viel Ähnlichkeit hatte. Aber mit Achtung ist es festzustellen: sein zusammenhängendes Schlußurteil bei Gelegenheit der Aufführung des Tieckschen Blaubarts ist von hoher Anerkennung getragen.

Daß Grabbe, der das Heiligste nicht verschonte und am wenigsten sich selbst, in seiner Kneipe oder im privaten Gespräch über Immermanns Schwächen maliziöse Bemerkungen machte, ist durchaus wahrscheinlich. Aber Immermann hätte bei Grabbes krankhaftem Zustand wohl darüber hinwegsehn können. Das war der Fehler Immermanns wie vorher Tiecks, daß sie für ihre Wohltaten allzuviel Erkenntlichkeit erwarteten, und daß ihr gesellschaftliches Übergewicht sie die eigentümliche Persönlichkeit Grabbes zu wenig respektieren ließen. Hieronymus Lorm sagt, Immermann und Grabbe hätten ebenso wenig gleichen Schritt halten können, wie Genie und Talent. Sicher zeigte sich hier Immermann in verhängnisvoller Weise befangen. Grabbe hat dem Unternehmen Immermanns mit redlicher Kraft gedient und dieser Dienst war groß.

Wie bescheiden ist Grabbe doch geworden! Anfangs will er, der geborne Revolutionär, die Rolle des Reformators spie-

len, er sehnt sich nach dem massiven Genuß des Ruhmes als Darsteller eigener Rollen. Er will auf die Bühne, man weist ihn zurück. Nie sah er auf dem Theater die eigenen Träume zu heißem, packendem Leben gerinnen. Aber fremden Ruhm verkündigt er willig, bis man ihm zuviel zumutet und er zum Stolz erwacht. Seine Existenz fristen als Reklamemacher oder untergehn. Grabbe wählte das letztere. Und das ehrt ihn.

Daß Immermann Grabbe Rollen aus Töpfers Lustspiel abschreiben ließ, ist ihm nicht zu verargen. Grabbes Geist, der sich in eigenen Gluten verzehrte, verlangte ein harmloses Ablenkungsmittel sozusagen zu seiner Diätetik. Aber Immermann hätte den Versuch machen sollen, Grabbes Werke für die Bühne zu gewinnen. Auf diese Weise hätte er Grabbe auch finanziell helfen können. Freilich schätzte er gerade die am ehesten aufführbaren Stücke, in merkwürdiger Übereinstimmung mit Kettembeil, am wenigsten: Don Juan und Faust oder Heinrich VI.

Es wäre in jedem Betracht weit wünscheswerter gewesen, Immermann hätte Grabbes Barbarossa zur Darstellung gebracht als den Tieckschen Blaubart. Tieck war freilich ein hochmögender Mann und Grabbe — —? Ja, wer war denn in Wahrheit der größere Dramatiker: Immermann oder Tieck oder Grabbe? Grabbe war zu stolz zu bitten. Ohne merkbare Bitterkeit bemerkt er zu der Aufführung des Blaubart: „Es hat mich überzeugt, daß man alles vollenden kann, ist man nur so kühn, sich die Ausführung möglich zu denken, und so fleißig, alle Kräfte daran zu setzen.“ Grabbe hat Immermann dankbare Treue bewahrt. Diesem aber mußte es wie ein Stachel durch die Seele gehn, daß er den Dichter wenige Monate vor dem Tode abwies. Er hat es gut zu machen gesucht, indem er dem Toten ein würdiges Monument gesetzt hat.

Lassen sich feste Kunstprinzipien in Grabbes Rezensionen erkennen? Für seine eigentümliche Kunst hat er keine neue Aesthetik geschrieben. Wir finden unter Auslassungen, die vielfach nur pathologisch zu erklären sind, noch manches

gute und tiefere Wort. „Die Aufgabe der Dichtung ist, den Geist rein zu machen, Himmel, Erde und Unendlichkeit anzudeuten und fest in sich zu bleiben.“ Das wichtigste Problem bleibt aber noch immer, wie er seine Stellung zu Shakespeare oder zu Schiller präzisiert hat. Alle andern Dichter verschwinden gegenüber diesen beiden Heroen. Die ästhetischen Urteile, die sich in Rezensionen und Briefen oft im Wortlaut berühren, erhalten ihre beste Illustration durch den Hinblick auf das eigentümliche dramatische Schaffen Grabbes. Mit einer Übersetzung des Hamlet hat er jedenfalls begonnen. Der Dichter des Hannibal, des Hermann legt vor allem Wert auf die Verstellungskünste Hamlets: er muß sein Gefühl nicht offen zeigen, sondern hinter einer leichten Konversation verbergen; wie er mit Ironie, Witz, Bitterkeit Ophelia zernichtet, das erinnert an das Verhältnis des Grabbeschen Faust zu Anna. Ophelia darf ihr Haar nicht zerraufen, sie muß es im Wahnsinn vielmehr künstlich schmücken. Bei dem Urteil über König Johann, den „etwas lauttönenden aber wohlberechneten Prolog“ zu seinem Dramenzyklus, wird man immer wieder an Grabbe selbst denken. Shakespeare gibt fast immer die reine Natur, ihr Großes, ihr Kleines, ja selbst ihr Kleinstes nicht ausgenommen, und fügt oft Dornen und seine besondern Grillen und Eigentümlichkeiten hinzu. Johann ist kurz, der Bastard wortreich, in dem Bastard macht Shakespeare sich Luft, indem er durch ihn die übrigen Personen ironisiert und kritisiert. Mit alldem könnte man Grabbe selbst charakterisieren, der hier einen bessern Ausgleich gefunden hat als in der „Shakespearomanie“. Die Sterbeszene, in der der vergiftete, innen versengte Mann sich nach Eis sehne, scheine zu beweisen, daß Shakespeare den Durst und die Einbildung des Cholerakranken gekannt habe. Sollte hier ein Vorbild für Heinrich zu finden sein? Die Exposition des Lear tadelte schon Goethe und auch Grabbe findet es marionettenhaft, wie der König unter hohlen Worten an seine Kinder seine Krone vergibt, als wäre sie ein zerbrochener Zuckerkuchen. Macbeth nennt er

eine zitternde Eisenwand. Lady Macbeth darf nicht als bösartige Person, als alte tragierende Wetterhexe erscheinen, sie will vor allem ihren geliebten Gemahl glücklich machen. Auch die Schillersche Gräfin Terzky darf nicht ohne Anmut geschildert werden. Das sind persönliche Urteile, die uns bei dem Misogyn besonders auffallen müssen. Sehr merkwürdig und sehr bezeichnend aber ist es, daß er im Gegensatz zu Tieck „Romeo und Julia" tadelt als eine Jugendarbeit voll von Witzeleien und Phrasen, statt voll von echtem Gefühl. Otto Ludwig hat gerade die Julia hoch über Schillers Thekla gestellt, aber Grabbe der Zyniker sucht in der echten Liebe mehr als Sinnlichkeit; hier hat er sich etwas Mystisches, eine Spur romantischen Idealismus bewahrt. Shakespeare ist nur sinnlich ohne Gefühl. Julia ist ein Straßenmädchen, Romeo ein Narr. Er wagt Shakespeare zu belehren, wie der Prozeß der Liebe verläuft: sie ist ein stilles schleichendes Gift, Blicke, heimliches Einverständnis, Händedrucke sind ihre Äußerungen. Kleists Käthchen zeigt, wie Liebe entsteht: ohne äußere Motive, wie ein Naturereignis. Ist das nur bizarre Originalitätssucht oder stoßen wir hier auf eine verborgene Gefühlstiefe? Es ist die alte Liebe zu Schiller, die uns viel erklärt. Indem er von Shakespeare den Realismus und mannigfache Bizarrerien übernimmt, vermißt er doch einen nationalen Wert bei ihm und das ist das deutsche Gemüt, das in wunderlicher Form aus seinen letzten Dramen herausschaut, und die deutsche Begeisterung. „Sollen wir Deutsche aber Shakespeares oft fehlgeschlagene Berechnerei immer über Schillers flammende Begeisterung stellen?" In Schillers Album schrieb er: „Was du gedichtet im Herzen, es geschah, Und du bist ewig deutschen Seelen nah." „Nicht Shakespeare, nicht Goethe — Schillers Feuer machte mich zum Dichter." Was ihm vorschwebt, ist statt der Ludwigschen Antithese eine Synthese zwischen Shakespeare und Schiller, wobei des letzteren Einfluß prävalieren soll. Realistischer als

Schiller, aber auch so begeistert und begeisternd, mehr an die Bruststimme der Gallerie appellierend, als an die Kopfstimme des Parterre: ein volkstümlicher Schiller, das ist etwa das Zukunftsprogramm Grabbes. Er würde z. B. Maria Stuart auf Grund der Geschichte noch realistischer darstellen. Mit Recht hat Schiller in der Eifersuchtsszene der Königinnen seine oft allzu begeisterte Auffassung von Menschen und Verhältnissen mit Wahrheit und Natur versetzt und in einen engen Kreis kleinlicher Intriguen gebannt. Welch ein Sarkasmus steckt wieder in Grabbes Anmerkung, daß Schiller die weibliche Natur nie besser erkannt haben soll als in dem Zankdialog der beiden Königinnen! Dieses Beispiel ist sehr instruktiv: Schiller wird von Sentimentalität und Rhetorik befreit, seine allzu idealistische Geschichtsauffassung der realistischen Wirklichkeit mehr angenähert. Aber fehlen darf auch nicht die hinreißende Begeisterung des Lieblingsdichters der Nation: „kein Dichter hat so wie Schiller im Wallenstein die fernsten Sterne zur Erde gezogen, so die Sehnsucht nach dem Unerfaßbaren verherrlichet. — Wallenstein blickt noch einmal zu seinem Stern, dem Jupiter und verwechselt ihn plötzlich, unwillkürlich, mit seinem dahingesunkenen Max. Andere Dichter haben in Sachen anderer Art Größeres geleistet, aber solch einen Blitz zwischen Himmel und Erde schuf nur Schiller. Der Pöbel merkt's freilich nicht, das Erhabene heißt: ihm die Hand vor die Augen zu halten.“ Es ist ein großer positiver Gedanke: der deutsche Idealismus, die romantische Sehnsucht, herübergerettet in die anbrechende Zeit einer materialistisch-naturalistischen Lebensauffassung. Jene Hyperromantik, jene barocken Schnörkel und bizarren Effekte sind nicht das Letzte, und wir erkennen hier zugleich Grabbes Tragik wie seine Tiefen. Von hier aus wird man auch Grabbes letzte Versuche mit besserem Verständnis bewerten müssen.

Nach diesem Dioskurenpaar schaut Grabbe sehnsüchtig aus, keine andere poetische Erscheinung kann ihm imponieren. Zynisch und prahlerisch hat er über alles andere

verächtlich abgeurteilt. Goethes Faust ist nur eine Bagatelle, aber auch der eigene „Don Juan und Faust" eine lumpige Vorarbeit. Erst die beiden Urteile nebeneinander charakterisieren den wieder aus Rand und Band geratenen Grabbe. Übrigens durfte Grabbe wohl auch eine Wirkung seiner Dichtung darin sehn, wenn gerade damals Lenau seinen Faust und Dumas seinen Don Juan schrieb. „Faust und kein Ende" ruft ein Rezensent aus im Hinblick auf die sich immer noch mehrende Menge der Faustdichtungen und Kommentare, die das Vermächtnis des Altmeisters begleiteten. — Ein Besucher schildert Grabbe als Rezensenten: er liegt auf dem Sofa, auf einem Tisch neben ihm ein Haufen Bücher, er blättert sie durch, spukt darauf und schleudert sie dann von sich. So hat er die damalige Literatur in verächtlichster Weise heruntergerissen. In saloppstem Negligé erscheint er in den Briefen an Schreiner, in denen er Revue über die Journale abnimmt. Kleist scheint er von neuem gelesen zu haben, er nennt ihn keck, kühn, wahr und lebensfrisch. Die kleine Novelle „Konrad", in der der Sohn einer armen Witwe den betrügerischen Banquier totschlägt, um dann in die Fremde zu gehn, erinnert etwas an die knappen Erzählungen von Kleist. Lassen wir noch einige seiner absprechenden Urteile Revue passieren:

Freiligraths Poesie ist Farbenmalerei. Heine versteht nichts von Poesie, Rückert ist ein Versehengst, Gutzkows Wally und das junge Deutschland nennt er talentlos. Dagegen werden Brentano und Arnim hochgepriesen. Hinter der Mode, Briefwechsel zu veröffentlichen, sieht er gewöhnlich Eitelkeitsmotive. Im April 1836 bot er eine von ihm und Hartenfels gemeinsam geschriebene kritische Abhandlung Duller an, der sie aber aus Schicklichkeitsgründen ablehnte. Sie bezog sich auf Bettinas Veröffentlichung: „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde", und ist voll beißenden Spottes, den ihm vielleicht seine schroffe Ehrlichkeit eingegeben hat, aber auch teilweise Haß und Neid, mit denen

er zeitlebens den auf der Sonnenhöhe des Glückes wandelnden Goethe verfolgt hat, der sich im Umschmeicheltwerden gefalle und der sich gern die Hände lecken lasse von eitlen verliebten Weibern, wie der Misogyn Bettina benamset. —

Nach Vollendung des „Hannibal" haben den Dichter nocn die verschiedensten Pläne beschäftigt. Viele seiner Gedankenspäne sind als Fidibus in Rauch und Feuer aufgegangen. Einige solcher Fidibusse sind erhalten: da ist der Eingang einer Skizze „der Student tritt ins Philistertum", außerdem kurze Szenen aus „Alexander" und „Christus". Friedrich der Große und der Müller Arnold war ein anderer Plan. Und voll großer Anschauung ist eine der Impressionen, aus denen das Drama aufkeimte: Abend ziemlich im Dunkel, nur ein Licht und seine zornfunkelnden Augen. Im Vorzimmer die räudige Herde von Räten, welche in Arnolds Sache entscheiden, wartend und zitternd vor der berühmten Krücke.

In der letzten Düsseldorfer Zeit lebte Grabbe eigentlich nur von einem Vorschuß, den ihm der Verleger für seine „Hermannsschlacht" gegeben; die Hypothekenobligationen waren aufgezehrt. Seit dem Bruch mit Immermann war sein Aufenthalt in Düsseldorf zwecklos geworden. So beschloß der totsieche Mann, nach seiner zwecklosen Irrfahrt, zu der ihn der krankhafte Impuls seiner Ruhelosigkeit genötigt, über Frankfurt und Düsseldorf wieder nach der Heimat zurückzukehren. Petri muß ihm die Mittel zu seiner Heimreise schicken, die früheren Kollegen sollen ihm soviel zum Abschreiben und Ausarbeiten geben, das er täglich etwa fünfzehn Silbergroschen verdient. „Demnach kann ich nicht anders als das Urteil über mein hartes Los, in welchem ich denn doch immer noch meine Mutter unterstützte, Dir und der Welt zu überlassen und es darauf wagen, nach Detmold zurückzukehren, was immer besser ist, als ein wohlfeiler Sturz in den Rhein, wofür ich mich noch zu teuer halte." (29. April 1836). Er instruiert Schreiner, seine Briefe anzunehmen, unter denen auch ein Antwortschreiben betr. die

Novelle Grupello sein kann, die er mit Hartenfels abfaßte und an Brockhaus absandte. Dann gibt er noch einige Anweisungen für Lisette und verläßt Düsseldorf mit einer Schuldenlast von 6 Talern für Essen und für den Barbier. Er kam nicht gleich bis Detmold, 2 Tage mußte er in Hagen liegen bleiben.

XI. Kapitel

Hannibal — Aschenbrödel

Hole der Geier die Schlegel und nicht auch dichtenden Kritiker mit ihrer Meinung „der Poet schreibe alles so kalt hin.“ Grade das, was am objektivsten scheint, ist oft das Subjektivste.“

16. I. 1835.

Käme die Grazie und küßte diese hohe gefurchte Stirn, so blickte uns ein wahrhafter Dichter tief bedeutsam aus diesen Mienen entgegen.

Kühne.

Grabbes Muse hat ein unsterbliches Recht zu zürnen, wenn sich nicht das öffentliche Interesse ihr mit aller Teilnahme hingibt.

Gutzkow.

Nach dem Aufschwung der Kraft im Napoleon folgt ein gewisses Nachlassen und eine unfruchtbare Zeit. Kosciuszko, der „allen Feuerglanz des Nordlichts bekommen hätte, wenn seine Iuno ihm nicht fortgelaufen“ wäre, wurde nicht fertig. In den Anfängen stecken blieb ein Roman Ranuder — nach Plochs Vermutung ist der Name ein Anagramm (O du Narr), zusammenhängend mit der Holbeinschen Komödie Don Ranudo di Colibrados, in der der Hochmut des mittellosen Adels gegeißelt wird. Das Eheleben bedrückte Grabbes Psyche, anstatt sie mit neuer Lebensglut zu füllen. Bisher ließ sich die Wahl des Themas leicht erklären. Grabbe überbietet die herrschende Mode, der Stoff reizt schon durch seine Ungeheuerlichkeit, er muß aktuell sein, und unter mannigfachen Nebenbuhlern gilt es nach dem Preis zu greifen. Bei Hannibal ist das anders. Hier ist keine dramatische Konkurrenz anzuführen,

es wäre denn etwa Uechtritz oder Schenks Belisar oder die Vorliebe für die karthagische Dido. Bezeichnend ist, daß der Dichter übermenschlicher hochstrebender Kraftgestalten nun eine Vorliebe für sinkende Helden faßt. Ein echt tragisches Element des Schmerzes dringt ein und ein von allen weichlich rührenden Bestandteilen freies Mitleid packt uns an. Nach Napoleon, dem hochmodernen Stoff, kommt er wieder auf das Altertum; aber er will nach den Römertypen der weltbeherrschenden Urbs, nach Marius und Sulla, den mächtigen, aber unglücklichen Gegner des allzuglücklichen Römervolks zeichnen. Durch Verrat fällt Napoleon; Hannibal ist der höchstverdiente Mann, der von seinen eigenen Landsleuten im Stich gelassen wird. Den ganzen Schmerz seiner Seele konnte Grabbe darein gießen.

Hat Grabbe früher sehr schnell geschaffen, so ist er unter der Einwirkung der Kritik, aber auch der sinkenden physischen Kraft dreimal und noch öfter an der Hannibal herangetreten. Die erste Erwähnung tut der Brief vom 12. IV. 1834: „Ich hoffe, es sind Nebensteige darin, die nicht an Napoleon erinnern. Nichts schändlicher als Manier.“ „Vieles, vieles habe ich dabei vom Wesen der dramatischen Kunst gelernt.“ 11. XII. 34. Während der sechs Urlaubsmonate hat Grabbe daran gearbeitet und seine ganze Zukunft beruhte ja darauf, daß er Hannibal bei einem Verleger unterbrachte. In Frankfurt wurden ihm zwei Szenen daraus gestohlen; als er nach Düsseldorf kommt, ist er fast fertig. Von dieser ersten Bearbeitung ist nur noch vorhanden eine im Frankfurter Phönix No. 3 erschienene Szene: Vor Rom, deren Jamben aber denen der späteren Fassung nicht völlig gleich sind. — Immermann bewog Grabbe zu einer neuen Formung, in der die Prosa die Jamben noch mehr zurückdrängt, die aber auch jetzt noch nicht völlig verschwunden sind. Besonders interessante Aufschlüsse über den Übergang zur Prosa bieten die Briefe vom 17. und 18. Dezember 1834. Schon in Heinrich VI. wechselt Vers und Prosa wie Hochdeutsch und Plattdeutsch;

im Napoleon ging dem Dichter an dem Realismus der Schlachtszenen, an der Unmöglichkeit Artillerie, Trains, Kongreven etc. in Verse zu bannen, die Unmöglichkeit der Versifizierung auf. Er, der Neuerungssüchtige, hält in merkwürdig verspäteter Erkenntnis den Vers für etwas Veraltetes, mit Unrecht dem Altertum Zugeschriebenes. „Soll man ewig die alten Hosen tragen?" Es kommt vielmehr auf den inneren Rythmus an, wie denn z. B. die Bibel nur einen Parallelismus der Glieder kenne. Er sagt wie Zacharias Werner: der Gedanke macht den Vers und nicht der Vers den Gedanken, und er macht die richtige metrische Beobachtung, daß Schillers Jamben im Tell anders gebaut sind, wie in den früheren Stücken, wie er auch den Unterschied der Quantitierung der deutschen Metrik im Vergleich zu den romanischen Versen sehr wohl kannte. „Der Franzose braucht ja nur zu akzentuieren, der Engländer nur zu verschlucken." Doch hat er in seiner Hamletübersetzung die Verse auch da zu behalten gesucht, wo andere sich der Prosa bedienten (1. I. 1835). — Grabbe empfindet den Vers für seine Dichtungen als Zwang, aber auch als Unnatur. Zögernd gibt er, den in seiner Jugend das glänzend schimmernde Prachtgewand Schillerscher Pathetik berauscht hat, das Pompöse des Verses auf, aber er glaubt, durch die Prosa Hannibal, der doch in der Geschichte nur wie eine kalte Mythe erscheine, den Herzen näher zu bringen. Der Vers entfernt also von der gemütvolleren Wirklichkeit. Es ist bemerkenswert, daß die Gefühlswirkung nicht vom Realismus entfernt, sondern im Gegenteil dazu hintreibt. Je schlichter man etwas sagt, um so echter wirkt's. Immermanns äußerer Anstoß beschleunigt den inneren Prozeß. Indem Grabbe sich zum konsequenten Realismus bekehrt, gibt er den Vers als äußeres Effektmittel auf. „Der Vers ist ein Zwitter, ich zerschlage ihn wie neue rauhe Chausseesteine und verwandle ihn in Prosa". „Mein Hannibal fluthet prächtig; sie zerrissen warnend die verselnden Ketten."

Indem aber Grabbe den Vers aufgibt, hat er gleichzeitig alles Theatralische, künstlich Gemachte von sich zu schütteln gesucht. Aber andrerseits ist mit dem letzten Zwang des Verses auch der romantischen Anarchie der Formlosigkeit eine zusammenhaltende Tendenz genommen.

Die Arbeit, die in den ersten Düsseldorfer Wochen von neuem anhebt, ist Grabbe peinvolle Lust. Er muß „Hannibal in Ordnung halten, damit er nicht bei mir einhaut“; er frißt „wie ein Wurm an seinem Herzen“, die letzten Szenen greifen ihn an und reißen an ihm: „Ich muß mich flüchten — wie ein Kind“, aber er ist „ein Trost im Unglück“. Wir können die allmählichen Fortschritte verfolgen: Am 16. I. ist er bei den kampanischen Ruhebanken; am 27. I. liegt Zama hinter ihm; er kommt in Uechtritz'sche Gegend nach Bithynien, wo Hannibal „das kleine Ende im unermeßlichen Chaos des Gemeinen“ findet. Am 4. Februar nachmittags zwischen 4 und 5 Uhr ist er fertig; am 10. Februar abends 11½ Uhr hat er das Stück abgeschrieben und am 12. Februar kann er Immermann „das Genie“ präsentieren.

Diese Fassung ist nun zum großen Teil erhalten und bildet ein kostbares Besitzstück des Herrn Dr. Hallgarten in München. Die Abweichungen von der gedruckten Form sind beträchtlich; auch hier gibt es noch im ersten und zweiten Teil Jamben, die dann öfters unverändert in die Prosa übernommen worden sind. Das Manuskript auf großen losen in der Mitte gebrochenen Quartbogen, ist in deutscher Schrift, wie Grabbe überhaupt die gothischen Schriftzüge für dem Auge vorteilhafter hielt und fast niemals lateinisch schrieb; am Rand finden sich Verbesserungen, außerdem Bleistiftbemerkungen, selten lateinische Anmerkungen. Gelegentlich eine Glosse: de mortuis nil nisi gebene; das ist besonders beachtenswert bei den Prusiasszenen: Ob er's bemerkt? u. a. — Die Seiten mit den Anfängen und Abschlüssen der einzelnen Teile, die ja erst auf Immermanns Rat beigefügt wurden, fehlen. Einleitung und Plan scheint von vornherein festge-

standen zu haben, aber geändert und durchgefeilt hat Grabbe noch überall. Maßgebend war der Brief Immermanns vom 20. Februar. Dieser Brief, der zeigt, wie Grabbe sich von einem als Dramatiker sicher nicht überlegenen Geist behandeln ließ, nach dem ferner das Verdienst Immermanns für die Formierung des Hannibal abzugrenzen ist, lautet: „Hiebei Hannibal zurück. Meine Korrekturen beziehen sich, wie Sie sehen werden, nur auf die größten Kleinigkeiten — Wegstreichen der modernen Fremdwörter, wo es ging, der nachlässigen Apostrophierungen, Elisionen, Tilgen der überflüssigen Gedankenstriche (es braucht deren nicht, da Gedanken genug darin sind)".

Was die modernen Fremdwörter angeht, so stand z. B instruiert statt eingelernt (II 2), Repräsentant statt Vertreter (II 3), Reverenz statt Bückling, Kourage statt Mut (III 6), Intriguen statt Listen (IV 5), Rudel statt Rasse (IV 6) Spektakel statt Höllenlärm.

„Sie haben die Sitte, in parenthesi die Stimmung oder den Ausdruck häufig anzugeben. Das gefällt mir nicht, da alles im Wort liegen muß; erinnert an Kramer und Spieß und ist altfränkisch. Ebenso taugt das Unterstreichen nichts; der Leser mag sich selbst das Bedeutende aussuchen. In beider Hinsicht habe ich Bleistift und Feder walten lassen."

Ganz sind diese szenischen Bemerkungen doch nicht gestrichen, aber doch öfters z. B. III 1 Hannibal setzt sich auf einen Steinblock — stampft auf die Erde — steht nachdenkend da — will auffahren. Als Turnu in der letzten Szene erscheint, hieß es: Glanz durch die Stube. — Das Unterstreichen besonders effektvoller Wendungen wurde besonders in den Jugenddramen oft geübt; es war übrigens auch eine Gepflogenheit Müllners. „Einmal bei Hasdrubals Kopf habe ich gestrichen. Wer mir das Haupt des Bruders vor die Füße wirft, den töte ich nicht; dies ist für Geringeres." Hier hieß es ursprünglich (III 2), nachdem der Römer gesagt hat: „ich sah den Totfeind weinen" und wo jetzt die Worte folgen: „Du

sahst es“, — also: Hannibal (wirft ihm den Dolch tief in die Brust): Verblute! (der Römer sinkt hin) — o ich hätt' ihn erst martern sollen! der Römer: Du kommst zu spät (er stirbt). Grabbe bekennt demütig (20. II): „Ich wollte, ich hätte so gut geschrieben, wie Sie da gestrichen haben.“ Auffallend ist, daß Immermann sich gar keine Mühe gibt, Grabbe zu einer Bühneneinrichtung zu bewegen.

Das Hallgarten'sche Fragment ist im ersten Teil sehr lückenhaft, von den übrigen Teilen fehlen fast nur die Eingänge und die Abschlüsse. Bis II 1 herrschen Jamben vor, allerdings ist ihre Zahl und Anwendung verschieden wie im Hamlet. Von den übrigen Änderungen seien die wichtigsten hervorgehoben. In II 1 ist der Befehl zum Aufhängen viel ausführlicher. — Die Sklavenszene im 3. Teil lautet ursprünglich, nachdem der Despot in die Kiste geworfen ist, also:

Erster Sklave: „Winsele nur, Freund'chen — liegst bald lebendig in der Gruft und quälst Dich einige Tage ab mit Deinem Leben tiefgebettet, daß man Dich nicht hört und schreist Dich matt zum zerbersten, verstehst (o) Du Motte im Kasten? (singend) „der Sklave liebt den Herrn gar sehr, Wenn er ihn nicht kann prügeln mehr“ — Chorus der Sklaven wiederholts —. „Werft nun den Mann in die Grube am Salzteiche, und möge er darin noch manchen Tag an seinem Leben sich abquälen (daran verzappeln). — Er selbst lockt durch seine Falschheit und Bosheit“. Die Szene ist gemildert und beweist, wie Grabbe kritische Selbstzucht übte.

In der fünften Abteilung trat in der ersten Szene ein Diener auf, der die Briefe Hannibals holen mußte. Das ist in der jetzigen Fassung überflüssig gemacht. — Die Unterredung vor Zama war ursprünglich ausführlicher. In der Beschreibung der Schlacht ist dagegen die Schilderung nach dem Ausruf des Knaben „die Römer brachen durch“ bis zur Schilderung der Unsterblichen erst später hinzugefügt; am Schlusse ist der Ausdruck mehr konzentriert. —

In der Molochszene stand vor dem Erscheinen der drei Männer noch ein kurzes Gespräch. Einer aus dem Volke: „Moloch hat selten so viel Kindesopfer erhalten, als heute.“ Zweiter: „daß keine Musikanten dabei sind, wie sonst“. — Erster: „die fielen bei Zama“ — Dritter: „daß sie so wenig Holz unterlegen, — die Kinder werden abscheulich langsam hingemartert.“ Erster: „das Holz ist kostbar in einer belagerten Stadt, und jemehr die Opfer gequält werden, je eher wird Moloch gerührt.“ — Auch in der Unterhaltung der drei Männer und in der Unterhaltung mit dem Gesandten finden sich Änderungen.

Die Rolle des Prusias war ausführlicher. Prusias sagt z. B. zuletzt: „Dank den Göttern (der Diana zu Ephesus), so werd' ich zweier Lasten quitt, des Hannibals und der Römer.“ Und Hannibal äußert etwa in der folgenden Szene, in der wohl etwas satirische Betrachtung der Malerstadt Düsseldorf nachklingt: „Doch ich muß erst Byzanthinischer Maler werden; vielleicht bringe ich ihm dann bare Wahrheit allegorisch bei! — Ach in seinem kleinen Bithynien steckt ebensoviel Dummheit als im großen Karthago.“ Da steht jetzt eine Apostrophe an Karthago. — Die beiden letzten Szenen waren ursprünglich zu einer zusammengezogen; nach dem Tadel des Flamininus endigt das Stück mit der Verblüffung des Prusias: „was —?“ — Daß der philosophische Seelenwanderungsgedanke dem Hannibal in den Mund gelegt wird, während ursprünglich es der Fetisch dem Turnu sagte, darf man wohl als Verbesserung bezeichnen. Die Sterbenden schildern die Wirkung des Giftes ausführlicher. Hannibal fährt z. B. fort: „Ich muß mit dem Schwert nachschüren — ah, da brennts Feuer schon von selbst. Turnu hatte Recht, es tut weh, (er sinkt nieder) die Fledermäuse, die Welten — dort — dort — dort prangen ja Karthago, die Atlantis, in Farben und Tönen, himmlisch wie ich sie nie gekannt (sich noch einmal aufrichtend) doch daß ichs nicht vergesse, Fluch Dir Rom (er stirbt).“ Charakteristisch ist das Streben nach möglichst

originellen, vielsagenden Wendungen; Übertreibungen werden gemildert z. B. in den Zahlenangaben. Der Dichter strebt nach immer lakonischerer Kürze und Konzentrierung.

Die Quellen bilden die Geschichtswerke von Rollin, Schlosser, Guthrie und Gray. Besonders aber hat Grabbe geschöpft aus Livius, Polybius und Plutarch (Flamininus — Scipionen; merkwürdigerweise war er der Ansicht, daß Plutarch das Leben Hannibals beschrieben habe). Auch Dörings Anleitung zum lateinischen Stil ließ er sich kommen; wohl weil er die Reden Catos und Scipios lateinisch stilisieren wollte. Aber hinter der Patina der Römerszenen verbirgt sich der moderne Barockstil romantischer Art.

Wie verhält sich die Dichtung zu den Quellen und zur Geschichte? Was stellt das Stück äußerlich dar?

Hannibals Abstieg von der Höhe und Scipios Aufstieg — wie in Marius und Sulla. Unmittelbar nach Cannä setzt die Handlung ein; Casilinum, Capua und Zama werden herausgegriffen; das Ende Hannibals und der Untergang Karthagos werden gegen alle geschichtliche Möglichkeit damit verbunden. Ungeheuer wird der Stoff zusammengedrängt. Im Fluge werden wir über einen Zeitraum von über 80 Jahren geführt; Cannä war 216, Hannibal starb 183, Carthago wurde 146 und gar Numantia erst 133 zerstört. Im einzelnen führen wir noch folgendes an: Grabbe übertreibt das gänzliche Versagen der Karthager aus dem Grundmotiv der ganzen Dichtung heraus; denn es wurden doch trotz der Rede Hannos 24 000 Fußsoldaten und 4000 Numidier zur Hülfe geschickt (Livius XXIII 11 bis 13). Die römische Senatsszene lehnt sich wenig an Livius XXII 53ff. an; das Ceterum censeo Catos wurde natürlich in viel späterer Zeit ausgesprochen; Grabbe aber ließ nach der nun genugsam bekannten Technik des Zusammenlegens weit auseinander gesprengter Dinge und Ereignisse, der gewaltsamen Aneinanderkoppelung des Widerspruchsvollen und Widerstrebenden sich den ungeheuren Kontrast nicht entgehen, das katonische Wort in die Zeit des tiefsten Falles zu legen.

Scipi feuerte nach der Cannensischen Niederlage zu mutiger Abwehr auf; 211 fielen die beiden Scipionen in Spanien, ihnen folgte der junge Scipio, der 209 Neu - Karthago eroberte. Daraus hat Grabbe mit einer Reminiszenz an Cervantes Numantia gemacht. Spielmann, der Grabbes Stück für die Bühne bearbeitete, hat mit Recht Neu-Karthago wieder hergestellt. — Die Episode mit Allochin oder Allucius findet man Livius XXVI, aber was ursprünglich wie Edelmut wirkt, wird unter der Auffassung des Realisten zu schlauer Berechnung, worüber sich der Rezensent des Morgenblatts schon geärgert hat. — Hier kommt wieder wie fast bei allen Helden Grabbes der tückische Grundzug zum Vorschein. Bezeichnend in ähnlicher Hinsicht ist auch die folgende Änderung: Casilinum wird umgestellt (XXII 16-17): Hannibal floh in Wirklichkeit nicht hinter den Ochsen her; auch bedurfte es der Schwämme, in den Hintern der Tiere gesteckt, nicht; das ist naturalistisch derbe Zutat. — Die Verhältnisse in Capua sind bei Livius XXIII, XXVI 6 geschildert; hierher kommt auch der Tyrann Sappius Lesius, aus niederer Sippe stammend, der in Grabbes Despoten abkonterfeit sein mag. — Frei im Anschluß an Livius umgestaltet sind die Szenen, in denen Hannibal den Kopf Hasdrubals empfängt (XXVII 51) und in der er Abschied von Italien nimmt (XXX 9, 20). Auch hier hat Grabbe für neue Kontrastwirkung gesorgt, die ihm die Quellen nicht geliefert haben. — Die Schlacht bei Zama erleben wir in den Eindrücken eines Knaben, des Pförtnersohnes; das ist ganz im Sinn unserer Naturalisten, wenn z. B. die Lanzen mit den sich sträubenden Haaren der Großmutter verglichen werden. Grabbe bedient sich des Mittels der Teichokopsie, was er selbst so rechtfertigt: „Ich habe jetzt aus den Schlachtszenen von Zama gemacht, was da ging. Freilich wird sie nur beschrieben, das tun die Alten aber auch. Ich habe schon manche Schlachtszenen beschrieben und fürchtete Einton, wenn ich wieder die Bataille unmittelbar vorrückte". Der Unterredung vor Zama liegt Livius XXX 30-31 zu Grunde. Grabbe hat nur die

Hauptsätze der historischen Reden — und diese zum Teil wörtlich — im Drama wiederholt. Die Färbung der Unterredung wird natürlich dadurch intensiver, daß es sich um Sein oder Nichtsein von Karthago handelt: Scipio verlangt Unterwerfung auf Gnade oder Ungnade. Grabbe hat sich diese Szene noch einmal daraufhin angesehn, ob noch etwas zu streichen wäre (16. III. 35). Nun hat Reichl Grabbe auf Kosten Grillparzers herabgesetzt; nach seinem magern Beweisgrund — Grillparzer nimmt Anstoß, daß Brasidas Alitta auf den Busen küßt — soll Grillparzer seine Szene geschrieben haben, um Grabbe zu korrigieren; Scipio erscheint auch bei Grillparzer stolz, aber nicht so stolz wie bei Grabbe; er läßt Hannibal auch warten, aber er würde persönlich Hannibal folgen; die Pointe liegt darin: „wenn Hannibal erliegt, erliegt Karthago — wenn Scipio fällt, doch triumphieret Rom!“ Auch in der Weichselbaumerschen Szene scheiden beide als Freunde; Karthago und Rom können zusammen nicht bestehen, das sieht Scipio noch klarer als Hannibal. Reichl findet bei Grillparzer blühendes Leben und bei Grabbe bettelhafte Armut. Aber einerseits war die Szene ursprünglich ausführlicher, andererseits ist Art und Absicht Grabbes grundverschieden: Grabbes Grundprinzip sind zwei gleichmächtige Gegenspieler, wie er sich in dem überhaupt sehr wichtigen Brief vom 17. XII. 1834 geäußert hat: „nichts mir fataler als Schauspiele, wo „alles sich um Einen Götzen dreht“. Hannibal tritt als Bittflehender vor Scipio; dieser bewahrt selbst einem solchen Helden gegenüber seinen kalten Stolz! Die anderen machen ein Symbol aus der Unterredung, Grabbe aber will nichts in den geschichtlichen Sachverhalt hineinlegen, die nackten Tatsachen reden für sich ihre eindrucksvolle Sprache; er geht von Plutarch aus und nicht von der Gegenwart und tut hier wenigstens alle moderne Reflexion ab. — Schwierig war es, die freiwillige Verbannung Hannibals zu verbinden mit der edlen patriotischen Haltung Gisgons; in der Geschichte holte Hannibal den Gisgon von der Rednerbühne

herunter, als er gegen den Frieden redete. Hannibals Abschied wirkt höchst malerisch: Als er die drei Männer auf der Mauerzinne erblickt, reckt er die Hand aus und jagt dann abwärts pfeilschnell zur Küste.

Das Ende Hannibals hatte Huschberg 1820 in fünffüßigen gereimten Jamben dramatisiert. Hannibal ist zu Antiochos geflüchtet. Der Großmutskonflikt beider Männer erinnert an Auffenbergs „Opfer des Themistokles". Ist Antiochus zu edel, Hannibal auszuliefern, so verschmäht dieser die Rettung durch Scipio. Nach der Niederlage des Antiochus fühlt Hannibal sich gedrückt und enteilt zu Prusias. Da dieser ihn preisgibt, spricht der Greis mit den weißen Locken, der mit Vorliebe lange Monologe hält, die folgenden herrlichen Verse, die die Höhe dieser Poesie drastisch illustrieren:

„Oh geh und brüste Dich mit Menschenliebe,
Du König kennest sie ja dennoch nicht,
Denn alles was Dein Mund nur immer spricht,
Das scheint mir Hohn auf alle edlen Triebe."

Während er sich vergiftet, erscheint Hasdrubals Geist und er stirbt unter dem Rollen des Donners.

Turmhoch über dieser sentimentalen Theatralik erhebt sich Grabbes eigenwüchsige Kunst. Bei seinem Prusias hat er nicht an die Geschichte gedacht, sondern er hat ihn gebildet nach einem Individuum aus dem Leben mit seinem Geist und seiner Abnormität. Das Modell zum Prusias ist Uechtritz „mit den ausgetrockneten Haaren" (4. 5. 27). Die Pfeile seiner Satire treffen mittelbar auch Tieck, der Uechtritz' „Alexander und Darius" ein warmes Geleitwort auf den Weg gegeben hat. An dieses Stück erinnert aber sowohl der Schluß von Grabbes Hannibal, wie auch ein Alexander-Fragment: Alexander und Thais. Weitere Übereinstimmungen lassen sich aufdecken zwischen Hannibal und Uechtritz' „Spartacus", über dessen Herkunft Grabbe sich brieflich (14. 1. 35) äußert. Die Grabbe'schen Sklavenszenen berühren sich sehr stark mit den humoristisch-realistisch gezeichneten Sklaven im Spartacus,

die sich auch zuletzt an dem betrunkenen Sklavenhändler Batiatus in Capua rächen wollen. Ohne dieses Vorbild wäre Grabbe wohl gar nicht auf diese Szene verfallen, die im Zusammenhang leicht entbehrt werden konnte. Aber man weiß ja, was den Dichter leider reizte. Weitere Parallelen für die gegenseitige Anlehnung bieten eine Vergleichung von Uechtritz' „Spartacus" und den Grabbeschen Dramen Marius und Sulla und Hannibal. Die Dezimierung, der ausgeführte Vergleich der Adler mit Raubvögeln, Spartacus, der lieber wieder Bauer am Hämus wäre, — ähnliche Gedanken finden wir in „Marius und Sulla". Scipio in Numantia findet sich in gleicher Situation wie Marius auf den Trümmern Karthagos; der Vergleich „Rom als Geschwür" ist aus der ersten Fassung des Marius und Sulla in den Hannibal übernommen. Literarische Satire ist auch in den Hannibal übergegangen. Hannibal-Grabbe ist das Genie, das sich beugen muß vor dem erfolgreichen Talent Uechtritz-Prusias, der sich an die größten Gestalten des Altertums heranwagte. Gleichzeitig während Grabbe von dem salbadernden Rationalisten Paulus spricht (16. 1. 35), erfindet er den Namen Pantisalbaderthilphichides (ursprünglich Pantibalhilanthilphichides). Viel Persönliches ist in Hannibal verborgen, ja die Geschichte ist hier nach einem starken Temperament gefärbt, auch in der Alitta sind Züge aus dem Leben. „Karthagos Mädchen waren berüchtigt wegen ihrer Schönheit, sie waren die ersten, welche die ungeheure Stadt anzündeten; deshalb durfte ich mit Alitta anfangen." Offenbar schließt sich der folgende Satz an frühere den Mangel an Entwicklung bemängelnde Kritiken an: „Sie wird, wie fast alle Charaktere, im Verlaufe des Stückes wachsen." (07. 12. 34.) Alitta ist eine Waise wie Lucie Clostermeier und desselben männlichen Geistes; der ausziehende Krieger ruft uns den englischen Offizier im Napoleon wieder in die Erinnerung. Die gleichen Situationen kehren wieder.

Durch Alitta's Bräutigam Brasidas wird eine Verbindung hergestellt zwischen Hannibal und den edlen Kar-

thagern, den Barciden, in denen sich die Hannibal-Handlung im vierten Teil weiter entwickelt. Sonst sind außer den Hauptrollen: Hannibal, die Scipionen, die Dreimänner, Turnu, Prusias höchstens noch Cato, Terenz, Allochin, Flaminius zu nennen, und doch werden im ganzen an 60 Personen aufgebracht. Allen scharfe Züge zu geben, hält Grabbe für unkünstlerisch. Es müssen auch Unterlagen da sein, worauf die Hauptpersonen stehen.

Wir haben eigentlich nur den zweiten Teil der Tragödie, die fallende Handlung: Hannibal auf dem Höhepunkt — das ist der Anfang, dann sinkt er seinem Untergang entgegen. Dann noch ein zweites Thema: Der Untergang Karthagos; der aber erweckt doch nur unsere Teilnahme, soweit Karthago hannibalisch denkt. Monumentale historische Momente glühend koloriert, malerische Effekte, große Impressionen bilden die Fermente.

Die Einheit des Stückes bildet H a n n i b a l, seine Gegenmächte sind Rom und Karthago. Ein hochverdienter betrogener Mann, dessen Inneres von Gram zerfressen ist, der charaktervoll, würdig und hoheitsvoll bleibt, — aber jedes Pathos hat der Naturalist verbannt. Hannibal zeigt es höchstens da, wo er, wie Napoleon, Italia apostrophiert: „Firmament Du geschmückt mit Helden" u. s. w. Das ist der tragischste Zug, daß er, der Feind Roms, der große Patriot, Karthago verachten und Rom verehren muß. Hannibal ist die ergreifendste Gestalt des Dichters, voll persönlichen Schmerzes, voll Selbstironie; dabei sind doch die ingentia vitia keineswegs übersehn. Er rührt uns wirklich, weil er auch unschuldig leidet. Und Alitta hat Recht: Große Gedanken wurzeln tiefer als hinter der Stirn — in dem rauhen Westfalengemüt, das unverwüstlich und unerschöpflich sich hinter eisigen Sarkasmen als der fürchterlichsten Schmerzgebärde verbirgt. Verachtung trieft von Hannibals Lippen, dessen stahlscharfer Verstand die Dinge in unbarmherzig nackter Tatsächlichkeit ohne Illusion und Sentimentalität vor sich hinstellt. Dieser im Daseinskampf

notwendig erzeugte Realismus erklärt seine fühllose Grausamkeit. Schneidender Hohn und ätzender Witz liegt in seinen Worten. Die Grabbesche Buffonnerie gibt ihm allerhand martialische Lüge; er hat Freude an kuriosen Streichen und wilden Soldatenspässen. Aus wunderlichster Laune herausgeboren sind manche der Einfälle des Dichters. Hannibal herrscht den Boten an: „Du bist ein doppelter Kerl!“ Bei Zama muß er vor dem Stahlschild des Römers „gar etwas blinzeln“ (17. XII. 34). Er ist ein unheimlicher Kerl, dieser Hannibal mit seinem einen Auge, dem durchgrämten wütenden Gesicht, der sturmerstarrten Stirn, dem weißgeglühten Haar. So hat ihn Grabbe sich vorgestellt in seiner hocherregten Phantasie, wie er leibt und lebt — mit einem wilden Naturalismus, der auch vor dem Schmutz nicht Halt macht. In Hannibal ist westfälische Eigenart mit historisch überlieferten Zügen zu einer glaubhaften Einheit verschmolzen: Die punische Silbenstecherei; vor allem die lakonische Grausamkeit: bei dem zu spät gekommenen Admiral, den irrenden Wegweisern, den Gesandten, die ihn nach Karthago abberufen. Die Leute zittern vor ihm, aber sie hängen andererseits wieder mit hündischer Zärtlichkeit an ihm, wie Grabbe an Immermann. Hannibals Rauheit liebt eine derbknochige Diktion und steingrob ist das harte Korn seiner Rede. Wieder nähert sich das Extrem dem Burlesken. Wieder erreicht Grabbe durch Dissonanz und Antithese die stärksten Wirkungen. Wie in Nannette und Marie das Verderben in den Frieden einfacher Leute einbricht, so stürzt sich das geahnte Verhängnis in ein ländliches Idyll. Ironie und Kontrastwirkung ist in den Szenen auf dem Schiffsverdeck: Rausch und Katzenjammer, wie bei Don Juan und Leporello. Verhaltener, verbissener Schmerz, der sich hinter Hohn und Zynismus verschanzt — das kommt aus Grabbes Innersten: starres Leid, stummer Gram. Nur selten löst sich die bis zur unerträglichen Spannung getriebene innere Überhitztheit bei äußerer Kälte in einem freieren Ausströmen, nur selten durchbrechen die Flammen das Eis, glühend aufzischend. Zu-

weilen ergreift uns eine besondere Art verhaltener Lyrik. So haben wir in der ergreifenden Tragik der Abschiedszenen — die Grabbe beziehungsvoll im Lippeschen Magazin erscheinen lassen wollte (10. 3. 35) — ein volleres Ergießen. Leicht aber kann es, gerade wo eine mächtige Gefühlserregung anzuschwellen scheint, nach einem schönen Ausspruch von Leo Berg, geschehen, daß der Dichter das passende Wort vergißt und stumm von dannen zieht.

Man sieht Hannibal in kurzem ehrfurchtsvollem Besuch bei seinem Vater. Dann muß er sich beugen zu einer Unterredung: Er muß bitten und darf sich doch nichts vergeben; ja er hört schweigend die Schulmeistereien des Prusias, dieses impotenten Affen großer Männer, an. Es ist Mark durchschneidendes Weh in den wenigen Sätzen und den historisch anklingenden Worten in der Todesszene. Aber statt des ergreifenden Ausklangs erstarrender Nihilismus und darnach noch zum Schluß literarische Satire. Die Paradoxie des Dichters verwebt erschütternde Tragik in ein parodistisches Possenspiel. Das Schicksal Hannibals ist typisch: So verfährt die Welt mit dem Genie, wie Prusias mit Hannibal. Prusias schwört auf das „System“, das schon ein Don Juan mit den Stürmern und Drängern verhöhnte. Der Schluß ist schneidende Ironie.

Dennoch fehlt es nicht an echt menschlichen Zügen. Hannibal erstarrt wie Gothland vor Schmerz; aber der Held der Jugendtragödie wirft den anhänglichen Diener Erik in die Flut, in sinnlosem Wahnsinn erfrierend, hier dagegen strömt erwärmende Glut aus von schlicht treuen, wenn auch niedrigen Menschen, wie sie auch den sinkenden Dichter als letzte Gabe erquickte.

„Herr laß mich abtrocknen — Ihr bekommt da ein Tierchen.“ Dieser T u r n u ist eine Art Just; aber seine afrikanische Herkunft und seine Verwandschaft mit Berdoa gibt sich kund in dem grotesk exzentrischen Humor und in der abenteuerlichen Fantasie. Die Schilderung vom Untergang Karthagos ist pracht-

voll in der Steigerung, die die Pointe bis zuletzt verhüllt; mit wildem oft unzüchtigem Witz, mit glühenden Bildern, kühnem exotischem Kolorit, orientalisch und der Sprache der Bibel abgelauscht. Der Tod löst den philosophischen Gedanken der Seelenwanderung aus, den wir schon in Nanette und Marie trafen.

Das Saitenspiel dieser leidzerwühlten Dichterseele verfügt, schon zerrissen, noch über einige Töne von tiefeindringender, herzerschütternder Gewalt. Schneidend und unbarmherzig liegt das Leid der Welt vor uns gebreitet. Schlaglichter eines grandiosen Humors beleuchten grell das Possenspiel des Lebens, ein aus Verzweiflung geborener Hohn wetterleuchtet!

Aus dem Chaos leuchtet hohe vornehme Gesinnung, innerer Adel, aber auch ungebändigte Wildheit tritt erschreckend hervor und fürchterlich ungeschminkt gibt sich die innere Zerstörtheit und Wüstheit kund.

Der italische Boden wird mit ähnlichen Reizen geschmückt, wie in Don Juan und Faust. Das Fremdartige, Barbarische Karthagos wird gemalt in dem unheimlichen, aus dem Urinstinkt der Grausamkeit hervorgehenden Molochdienst, in den ödschauerlichen Geheimnissen der Wüste und dem so lockenden wie abstoßenden Meereselement. — Gift und Geifer kocht in dem dreiköpfigen Ungeheuer, diesen Krämerseelen, die den Staat leiten sollen und die sich voll inneren Mißtrauens und gegenseitigen Argwohns belauern — wie drei Kreuzspinnen. Züge voll tückischer Grausamkeit prägen diese echten Gauner-Physiognomien. Die heimlichen Sprungfedern und verborgenen Türen stammen aus dem Kriminalroman oder aus der französischen Romantik. Gisgon wächst und ein Schauer liegt über den Untergangsvisionen des Todgeweihten. — Nur in Hannibal ist ein tiefmenschlicher Gehalt; sonst überwuchert das parodistische Element. Unvermutet wandeln sich die Menschen unter des Dichters Händen in Narren, in Karrikaturen mit unheimlich verzerrten Zügen. Vielleicht ist das ein Grund mehr dafür, daß Grabbe die dramatische Entwicklung mehr in die

Verhältnisse als in die Charaktere hineingelegt, was Mundt als Fehler rügt. Neben dem Schmerzgefühl bricht überall der fressende Spott aus, das tötliche Gift, das des kranken Dichters Seele verzehrt; einer verhöhnt den andern voll verborgener Tücke — z. B. im römischen Senat, der Abbreviatur der Szene aus Marius und Sulla, gilt Cato als bornierter Kopf. Scipio wiederholt Sulla und ein geheimer Witz des Dichter liegt wieder darin, daß er ihn öfters reden läßt wie einen preußischen Gardeleutnant, überhaupt darin, in archaistischen Gefäßen die Einfälle der neuesten Mode zu konservieren. — Besonders läßt sich das zeigen in den Szenen mit Terenz, die des Dichters Loos wehmütig und satirisch parodieren.

Die zerbröckelnde Form ist doch nur zum geringsten Teil als Ruine eines zerfallenden Geistes zu deuten; im Grunde ist Grabbe eher stehen geblieben und hat sich vereinfacht, verinnerlicht. Die ungeheure Subjektivität erfüllt das Ganze mit einer verborgenen geheimen Einheitlichkeit. Der Dichter, der nach einem Abdruck der Wirklichkeit ringt, sucht das höhere Gesetz des Lebens zu erfüllen, statt einer ästhetischen Theorie zu genügen. Die Muse Grabbes sucht sich die ihr gemäße Form und das ist die naturalistisch - impressionistische Skizze. Szenisch zerflattert das Ganze in 29 Skizzen; Hannibals Abschied allein bedarf dreier Verwandlungen. Hier hat Grabbe, der in früheren Tagen an den Pforten des Tempels der Thalia angeklopft hatte, aber immer wieder ausgewiesen ward, vielleicht auch mit eigensinniger Laune und in einem gewissen Trotzgefühl die Möglichkeitsbedingungen der Aufführung noch mehr als früher außer Acht gelassen, und doch war eine Bearbeitung für die Bühne keineswegs ganz unmöglich. Spielmann hat die Verwandlungen auf 14 beschränkt, indem er im ersten Akt 1—3, im zweiten die beiden Szenen in Capua zusammenzog, Casilinum noch dem zweiten Akt hinzufügte. Im dritten gibt es zwei Verwandlungen: Cajeta, dann die Szenenreihe bis zu Hannibals Abschied, sehr kühn zu-

sammengezogen; die drei ersten Szenen des vierten Aktes entsprechen bei Spielmann der dritten Szene des dritten Aktes. Diese Zerreißung ist weniger zu billigen. Der vierte und fünfte Akt bei Spielmann haben drei Szenen. V 2 ist umgestellt.

Jeder einzelne Auftritt ist wieder ein Mosaik von kleinen Einzelszenen, während sonst intensiv eine Handlung von einem Mittelpunkt aus in einer Szene erschöpft wird. Was hat der Dichter nicht in eine solche Szene nacheinander zusammengepreßt? Z. B. in IV 2 Hannibals Enthaltsamkeit, Karthagos Haltung, Alpenübergang, Charakteristik des Maximus. Ein Grundmangel wird damit berührt, daß die Dialoge oft nur scheinbare sind. Hannibal wird durch einen Boten, einen Brief zur Äußerung veranlaßt, nicht anders wie Napoleon. Dreimal haben wir unzweifelhaft Monologe (Barkas, Terenz, Hannibal). Am meisten Schwierigkeit machten die scharf beobachteten Gespräche der Dreimänner, wo mit viel Kunst die drei Parteien in Worten voll verborgenen Sinnes sich begegnen. Oft ist wieder das Volk Träger der Handlung; es wird eingeführt wie eine Chorstimme, oder verschiedene Gruppen lösen sich ab, aber einen zusammenhaltenden Gedanken vom Anfang bis zum Schluß finden wir nicht. Der Auditeur kennt seine Leute. Neben erschütternden Naturlauten voll echten Schmerzes haben wir Realismen von wilder Kühnheit, aber auch eine Fülle von zynischer Gemeinheit, ausartend ins Schmutzige. Durch den Kot der Gasse schleppt uns der Dichter fort, die Dünste des Rinnsteins läßt er uns atmen, mit wollüstigem Behagen wühlt er im Grausamen. Scipio läßt geißeln und vergleicht die bundesgenössischen Truppen mit schnatternden Enten; Sklaven sind wie entfesselte Bestien, die sich in Rachebrunst berauschen. Den Unflat des karthagischen Hökermarktes schildern Milieuszenen. Karthago, Capua, Bithynien in lapidaren Skizzen. Lakonismen, die man nicht vergißt: das „nur“ der römischen Gesandten! Schneidende Gegensätze: In die Senatssitzung dringt das Gequieke

der Weiber u. a. Ein Charakterbild, malerische Effekte. Als Einheit: Hannibal und die Welt — es ist so und muß so sein.

Die Sprache ist ein non plus ultra von Konzentriertheit. Man will in der Kargheit das vertrocknende Hirn erkennen, das nur die alten Gedanken in sonderbar dürftiger Gestalt aus seinen Falten preßt; statt natürlichen Ausdrucks eines Gesunden erscheine die Grimmasse eines Pathologischen. Aber richtig ist nur, daß Grabbe, wenn auch mit unsäglicher Mühe, doch etwas ganz Eigentümliches hervorgebracht hat, und daß sich die vergehende Kraft gelegentlich in Auslassungen oder im Ausfall zeigen läßt. Man hat gesagt, die Diktion besteht nur aus Knochen, ohne Bänder und Gelenke. Man hat freilich nur das Gerippe der Skizze, die aber bei näherer Ausführung ihre eigentümliche Schönheit einbüßen würde und die nach eigenem Gesetz bewertet sein will. Es fehlt alle Grazie, aller Schmuck. Grabbe gibt, was er hat, und in trotziger Resignation will er niemand etwas vortäuschen, noch von anderen etwas annehmen. Man findet die alten Regungen wieder, aber doch nicht so herausgeschrieen, in absichtlich grelle Beleuchtung gerückt, vielmehr vertieft eingegraben in granitne Runen die Urinstinkte: den Grausamkeitskitzel, den fressenden Gram, die Zote, den Hohn auf alles Menschliche. Aber das Stück ist durch und durch eigentümlich; alle die Krankheitsstoffe freilich, die nicht ausgeschieden werden konnten, haben das poetische Gebilde intoxiert. Doch ist alles Fremde ganz abgestoßen. Grabbe hat immer mehr zusammengestrichen; alles Überschwängliche hat er gemieden, indem er auf den Schmuck des Verses verzichtete und das Gemüt durch die Prosa des Lebens zu rühren suchte. Und doch tragen die rohen unbehauenen Blöcke seiner Sprache ein eigentümliches individualistisches Gepräge und allerhand seltsame Zeichen, schwer zu deuten und nachzuahmen. Die Konsequenz dieser Wortkargheit, die oft nur einige andeutende Noten der Charakteristik gibt, würde eine Wiedergabe der Empfindungen in bloßen Naturlauten, Inter-

jektionen, einem unartikulierten Stammeln sein. In den Abbreviaturen, Lakonismen, Epigrammen erkennt man trotzdem den früheren Grabbe wieder. Darin zeigt sich weniger ein Abnehmen der Kraft als die Absicht, nach einem künstlerischen Gesetz die üppig verschwenderische Farbenpracht zu kondensieren und zu konzentrieren. III 3 heißt es: „und der Schurke lächelt?" — „mein Wunsch ist erfüllt, ich sah den Todfeind weinen." Wer denkt da nicht an Berdoa, dessen Schurkenphysiognomie uns überhaupt oft entgegenbleckt, dessen Geilheit und Blutdurst in den Sklaven spukt, dessen wilde, afrische Phantasie die Bildersprache Turnus und des Celtiberiers färbt, der Karthago mit einer gefleckten Kröte vergleicht.

Berühmt sind die kurzen Milieuszenen, in denen sich ein furchtbares neues, schöpferisches Kunstprinzip ausspricht. Wie verschmilzt hier Held und Umgebung zu einer Einheit, wie fügt sich die ganze Handlung in den Rahmen der Zeitverhältnisse und des Bodens! Sphäre und Zeitpunkt weiß Grabbe zu schildern, das Rassenproblem wird im Gothland angerührt, aber die Frage der Vererbung hat ihm nicht nahe gelegen. Die Atmosphäre der karthagischen Niedertracht lastet erdrückend — sie ist der Partner, die Gegenmacht; das Milieu zeigt, warum Hannibal leidet, aber nicht warum er so ist, es ist nicht der Mutterschoß seiner Taten. Wir haben wieder den ungeschlichteten Streit zwischen dem Wahrheitsinteresse des Historikers und dem Gesetz des dramatischen Kunstwerks, aber auch den untergeordneteren Konflikt zwischen dem, was dramatisch und dem, was bühnenrecht ist. Volk und Stadt pflegen Träger des Epos zu sein, dramatisch wirken Personen im Kampf und der innerliche Seelenprozeß. Das ist die gewöhnliche Regel. Aber Grabbes Originalität besteht eben darin, daß er das Volk in eine dramatisch bewegte Masse verwandelt und dadurch eine vergangene Zeit mit höchster Lebendigkeit wie eine gegenwärtige vor uns hinstellt. „Wenn Shakespeare Pöbel zeichnet, nimmt er noch immer einzelne Vertreter. Grabbe will mehr tun: Er will den Pöbel als

Masse geben, nimmt 10—15 Figuren hintereinander aus dem Volke heraus und schildert besser das Zuständliche, Typische als das Individuelle." (Kühne.) Die Volkstypen werden nicht als Episodenfiguren für die Haupthandlung verwandt, sie stehen für sich als Selbstzweck, bringen die Grundtendenz zum Ausdruck.

Vermißt man die Idee und die Einheit in den historischen Dramen, so dürfte hier eine und zwar dazu noch eine ganz neue zu finden sein. Was in den Hohenstaufen noch als zufälliges Nebenwerk gelten kann, das tritt in seiner prinzipiellen Bedeutung seit Napoleon immer stärker hervor.

Zu dieser Anerkennung des Volkes, des Zuständlichen vor dem willkürlichen Handeln einzelner, ist Grabbe wohl weniger durch den Einblick in die sozialen Mächte seiner Zeit als durch historischen Tiefblick gekommen.

Hannibal war das Entzücken der jungdeutschen Schule, Gutzkow und Th. Mundt waren begeistert. Immermann spürte den hinreißenden Atem echter Größe. Margraff nannte Grabbe wegen der kühnen großen Plastik seiner Gestalten den Buonarotti der Tragödie und Kühne sprach in der „eleganten Zeitung" das schöne Wort: „Käme die Grazie und küßte diese hohe gefurchte Stirn, so blickte uns ein wahrhafter Dichter tief bedeutsam aus diesen Mienen entgegen. Wehe der deutschen Bühne, die ein solches Talent sich nicht gewann und nicht erzog." — Das Morgenblatt kritisiert hauptsächlich den wunderbaren antikisierenden und doch wieder hoch modernen doppelgründigen Stil, in dem die alten Römer die Gefäße für alle brillanten Einfälle bilden: „die Römer sitzen 2000 Jahre später an Grabbe's Tisch und machen ihre Witze über die Bagatelle." Die alte romantische Form — denn zugrunde liegt immer noch die technische Form der Rahmenerzählung — ist noch nicht gefallen, während ein neuer Geist sich zukunftsvoll ankündigt.

Die Blätter für literarische Unterhaltung leiten ihre von hoher Achtung durchdrungene Kritik mit folgender Betrachtung ein (Mai 1836). Nachdem sie den Verfall der Bühne beklagt haben, heißt es: „was Schillers Nachfolger, die ihn bis zur gedankenleersten Form verdünnten und breitschlugen, gesündigt, was Grillparzer, Müllner, Houwald und das reiche, sich zerblätternde und zerfasernde Talent Raupachs, der es auf den Brettern sich häuslich bequem gemacht und im Schlafrock zwischen den Kulissen sich sorglos niedergelassen hat, verfehlt haben, das möge ihnen der Himmel verzeihen. Der Verfall beginnt seit Müllner und Grillparzer und schreitet in Raupach unaufhaltsam vor. Die echte Tragödie lebt nur im Buchhandel, nicht auf der Bühne. — Diese Urtat, diese Urkraft der dramatischen Poesie ist sieghaft in Grabbes Hannibal."

Das ist ein Wort, das man denen, die sich namentlich von dem späteren verkommenen Grabbe mit Abscheu und Widerwillen abwenden, ins Stammbuch schreiben sollte.

Aschenbrödel

Zu den schönsten Verdiensten der Romantiker gehört es, das deutsche Märchen wiederbelebt zu haben. Man erzählte sie in ihrer taufrischen Schlichtheit wieder, oder es reizte gerade der Kontrast, den Alltag und die Gegenwart wie ein grelles Licht in die wunderbare mondbeglänzte Zaubernacht eindringen zu lassen. Nach verschiedenen Nuanzen bleibt der poetische Kern unberührt oder wird mehr oder weniger von satirischem Hauche verzehrt. E. T. A. Hoffmann führte den Berliner Philister unvermittelt ins Reich des Wunderbaren und Unheimlichen, Tieck war es mehr um allerlei literarische Satire zu tun. Er hatte „Däumchen", „Blaubart", den „gestiefelten Kater" dramatisiert. Menzel suchte für sich den schlesischen Berggeist „Rübezahl" aus. Grabbe war wie prädestiniert für den niedersächsischen Philisterspott Eulenspiegel. Wohl schon in der Leipziger Zeit tauchte bei Grabbe die Idee auf, das Märchen von Aschenbrödel in Tiecks Manier zu dramatisieren. Die glanzvoll ausgestattete Oper gehörte in

Leipzig zu den zugkräftigsten Repertoirstücken. Sodann muß der Stoff einen eigenen Reiz auf Grabbe ausgeübt haben. Er sagt im „Theater zu Düsseldorf“: „Napoleon soll die liebliche Oper „Aschenbrödel“ von Nicolo 90 Abende hintereinander gesehn haben.“ Von Frühjahr bis Sommer 1829 während der Arbeit an den Hohenstaufen ist das Stück abgefaßt und auch abgeschickt worden. „Mein Aschenbrödel wird tollkomisch“. Als Kettembeil ablehnte (April 1830), hat Grabbe die Feenszenen im 2. Akt in Steinmanns Unterhaltungsblättern und im Morgenblatt untergebracht. Einige kleine Änderungen finden sich, z. B.: „Ich Böse, Ich denke immer an das Fest und sollte Doch immer des Unheils denken, welches uns Bedräut“ statt „Ich denk an Spiel und Tanz und es steht doch So schlecht mit meines Vaters Grabgut“; hinter „Den Bächen gebiet ich Um Kiesel zu tönen“ ist jetzt mit Unrecht ausgelassen: den Blättern befehl ich u. s. w.“ — Im April 1834 hat Grabbe die „Aschenbrödel“ beim Umräumen verloren, in Düsseldorf aber scheint er sie wieder gefunden zu haben. Im Januar trat „Hannibal“ in den Vordergrund, dann aber geht er wieder an das Lustspiel heran, das er in der Umarbeitung im Juni an Petri und Menzel schickt. Er hat stark gekürzt, aber auch einiges hinzugefügt, wie die Anspielungen auf Rotteck, die Juliwoche oder die St. Simonisten. Aus Alastor — der von Shelley herrührt — ist Mahan geworden, die eine Tochter ist nicht mehr nach Shakespeare Thisbe getauft, sondern heißt jetzt Louison, der Name Olympia stammt aus Spontinis Oper. Im Operntext sind die Namen andere, natürlich aber tauscht auch dort dem Sinn des Stückes entsprechend der Prinz die Rolle. Außer Tieck muß für die Feenszenen Calderon als Vorbild beansprucht werden.

Die erste Szene führt uns in die Familie des Barons in realistisch-satirischer Zeichnung. Manche Gedanken sind für den auf Freierfüßen wandelnden Dichter charakteristisch. Der Baron, ein Hamlet an Taten, aber ein verschuldeter Pantoffelheld, sitzt bis über die Ohren in Schulden. Dieses Motiv

benutzte Grabbe, eine sehr wirksame Episodenfigur einzuführen, den Juden Isaak. Er hatte die Manichäer in Berlin kennen gelernt. Die Juden sind dem Satiriker die verächtliche, getretene, mit einer bestimmten Art Schelmerei ausgestatteten Menschenrasse; er denkt an den schmierigen polnischen Juden oder an den Typus des commis voyageur, der kriechend unterwürfig überall anklopft, überall herausgeworfen wird und doch immer wiederkommt. Die Miene und Gebärde hat den Charakteristiker immer gereizt. Isaak wird zum Fenster herausgeworfen, das schadet an und für sich nichts, wohl aber daß er zu wenig verletzt ist, um den Baron zu verklagen und seine Wunden in Geld umwandeln zu können. Er kommt durch die Esse zurück und maust, was er findet, indem er einzelnes in Haar und Mund verbirgt. Die Baronin hat unterdessen ihre Töchter in einer Weise auf die Finessen des Männerfangs dressiert, die zu einem interessanten Vergleich mit Sudermanns Schmetterlingsschlacht herausfordert. Die Töchter dürfen keinen Bürgerlichen heiraten — trotz der Julirevolution, die dem Dichter nachträglich dazwischen kam. — Die zweite Szene führt in phantastischer Satire in das Hoflager. Der König sehnt sich siegreich heimkehrend nach echter Liebe und tauscht auf Mahans Rat nicht nur etwa mit dem Schloßvogt, sondern — man sieht wieder die Zuspitzung zur Karrikatur — mit dem Narren Rüpel. Durch diese Änderung wird aber erst die groteske Ankleideszene möglich, in der der Poet sein Teil bekommt, der lieber schlecht als albern (Max. Harden hat einmal gesagt: Schweinehund, meinetwegen; aber Dummkopf . .?!) genannt sein will, in der der Schneider Bock-Meck aus dem „Napoleon" noch einmal wiederkehrt. Weil er Geld braucht, wird der Jude zitiert und indem dieser Olympias Namen nennt, hat er die Bedeutung, die Handlung ins Rollen zu bringen. — Der zweite Akt entfaltet nach dem Aufbruch der Schwestern mit dem eigentlichen Aschenbrödelmotiv das poetische Element. Diese lyrische Feenpoesie ist eine Seltenheit bei Grabbe und sie charakteri-

siert sich als geschickt nachempfundene Imitation von Calderon und Shakespeares Sommernachtstraum, wie wir sie schon in Immermanns „Augen der Liebe“, wo übrigens auch das Aschenbrödelmotiv auftaucht, antreffen. Glücklicher ist Grabbe aber in Kalibangestalten aus der Erdentiefe, als in den luftigen Geschöpfen des Himmels. Über E. T. A. Hoffmann und Scherz-Satire kommen wir zu dem Einfall, der zwei feindliche Tiere wie Ratte und Katze in Zofe und Kutscher verwandelt. Die Grabbesche Originalkomik beruht auf diesen Umkehrungen und Verwechslungen, allerhand Blasphemien und Teufeleien klingen an „Scherz Satire“ an, der sich in „eine Parabase von Platen“ verwandelnde Kutscher verschmilzt Hoffmannsche Metamorphose mit Tieckscher Satire. — Der 3. Akt führt die beiden Parteien zusammen. Mit der Herausarbeitung der Talismanidee ist übrigens das Schuhmotiv in der ursprünglichen Pointe vernichtet und Grabbe hat dem abzuhelfen gesucht. Der verkleidete König wird übersehn und der Rüpel genießt alle Ehren. Vor dem Zusammentreffen mit Olympia steht ein längeres satirisches Gespräch, das die Literatur unter die Lupe nimmt. Hier finden sich gegenüber der ersten Fassung Anspielungen auf Grabbes eigene Dramen: (Gothland ist ein idealisiertes Vieh und Don Juan und Faust und Barbarossa werden nicht viel schmeichelhafter beurteilt. Die Ausländerei konnte erst in der späteren Fassung kritisiert werden. Immermann durfte zuletzt nicht in satirischer Beleuchtung erscheinen.) Das „Tollkomische“ beruht auf der Mischung: die Menschen reden satirisch über die Literatur, die Ratte erzählt von ihrer ersten Liebe, der Gnom treibt allerlei Unfug, indem er Gläser austrinkt, Zigarren wegnimmt, Ohrfeigen austeilt. Manche Erinnerung an „Scherz Satire“ weckt die Ratte. Der Dichter will uns vor lauter Überraschungen nicht zu Atem kommen lassen, er versucht die verschiedenen Arten des Komischen zu kombinieren, z. B. wenn die Tiere literarisch werden, oder die Ratte den Engländern

vergleichbar erscheint. Bei diesem phantastischen Chaos mag freilich manchem mit dem Atem auch der Genuß entweichen.

Isaak hat unterdessen einen großen Plan, „zu machen nach alttestamentlichem Vorbild einen Staatsbankrott und zu errichten ein Monopol." Als er den Schuldschein ausstellt, frißt ihn die Ratte auf. Hier haben wir ein hübsches Beispiel für die Wanderung eines Motivs durch die Literaturen und Zeitalter, und zugleich in Kürze den Ausdruck dafür, wie Grabbe Reminiszenzen aufnimmt und zugleich Anregungen ausgibt. Solcher Einfall weist zurück auf Shylock und andrerseits in die Zukunft auf Hebbels Diamant. — Das Liebesgespräch zwischen Olympia, deren plötzlich auftretende Leidenschaftlichkeit Grabbe ausführlicher begründet hat (26. VIII. 35.), und dem verkappten König ist insofern eigenartig, als die Interjektionen der Liebenden gleichsam auf dem Untergrund von Feenmusik, die sie magisch beeinflußt, gemalt sind. In Olympia zitterndes Grauen, in dem König Tatendrang und Weltvergessen. — Der Schuhrat geht um und nach realistisch-komischen, literarisch-satirischen Szenen führt uns der Dichter zum Schluß, der in dem gereimten Segen der Fee und einem kurzen Liebesduett gipfelt.

Während die „literarischen Blätter" das Lustspiel, das nun einmal der Grazie nicht entbehren könne, tief unter den Hannibal stellen, meint das Morgenblatt: Grabbe könne der erste Lustspieldichter sein, wenn er bühnenmäßiger wäre. Allerdings fällt der Zwischenvorhang nur dreimal, aber nur wenige Rollen sind über das Skizzenhafte ausgeführt; der Feenzauber würde ebensolche Schwierigkeiten machen, wie die buntscheckige Komik der Ballszene; endlich wirkt die satirische Tendenz nur für die Zeit, in der sie aktuell ist. Zusammenhang und Bau ist sonst regulärer, als anderswo bei Grabbe Wie in dem gleichzeitigen „Heinrich VI." reden die Liebenden in Versen, während sonst durchgängig Prosa gesprochen wird.

XII. Kapitel

Die Hermannsschlacht

„Die Studien zu diesem Nationaldrama haben mich tief erschüttert. Ihretwegen war ich so krank, mocht's aber nicht sagen."

„Indeß, sei es wie es sei, ein Koloß auf neuen Wegen vorschreitend ist das Stück."

Die letzte Kraft zog Grabbe aus der Muttererde, aus der heimatlichen Erdscholle. Hier war für Grabbes Kunst noch Neuland, hier schlummerte noch unverbrauchte Kraft. Heimweh beschleicht ihn und das Gefühl, daß die nationale Kraft auch in ihm noch mächtig ist, stärkt ihn. Gleich nach Vollendung des Hannibal geht er an die Hermannsschlacht, den langgehegten Plan des Eulenspiegel zurückdrängend. Er überwindet sich sogar, seine Frau zu bitten, ihm Clostermeiers Buch, „wo Hermann den Varus schlug", und zugleich Ludens deutsche Geschichte, sowie Donops Beschreibung des lippeschen Landes zuzuschicken (8. I. 35), und an Petri schreibt er 12. 1. 35: „die Hermannsschlacht soll frisch sein wie Lippe's Wald. Unser Querweg von Hartröhren zum Kreuzkrug keimt auch darin." Heimatliche Beziehungen knüpft er an. Dann regt sich gleich der Schalk in dem Brief an Immermann, 18. 2. 35: „auch Runkel soll hinein, und ein Chor altdeutscher Burschen soll als närrische Folie auf der Gothenburg erscheinen." War es ihm doch in den Sinn gekommen, gleich nach der Hannibaltragödie etwas Lustiges zu schreiben und zwar war es der Plan, den Übergang seiner Studienzeit zum praktischen Leben zu schildern, angeregt durch Immermann, der einen der „mir

wohlbekannten Jünglinge aus dem Mittelalter mit Sporen zu Fuß, schwarz-rot-gold um die Brust, einen schwarzen ungesäuerten Pfannkuchen auf dem Kopf, Liebe und Vaterland im Maul", darstellen ließ. Wir können die Entstehung genauer verfolgen. Am 10. März schreibt er an Petri, binnen einiger Wochen denke er fertig zu werden, am Ende des Monats hat er alle Vorstudien beendigt und am Anfang April sind die ersten Szenen niedergeschrieben. Er liest ungeheuer viel. Im Juni scheint er nach einem Brief an Schreiner wieder ungefähr fertig zu sein, er beschreibt Immermann den Schluß des Stückes; aber mit Ablauf des Monats hat er doch seine Vorsätze nicht vollhalten können. Am 26. August meldet er Petri: „Hermann ist vollendet und wird für den Druck kopiert." Dann tritt eine unvermutete Pause ein, zum Teil durch Krankheit herbeigeführt. Im April 1836 heißt es in einem Brief an Duller: „Hermann ist fertig", während er sich Petri gegenüber vorsichtiger ausdrückt: „Hermann ist im ganzen vollendet — bis auf den letzten Umguß." Im Juli schreibt er an seinen Verleger, 350 Seiten seien ins Reine gebracht; seit 15 Monaten sei das Stück fünfmal umgearbeitet worden. Er schickt das Manuskript immer noch mit Vorbehalt an Petri zurück. Aber ehe es zu einer Abschrift kam, ist der Dichter gestorben. Grabbes Witwe hat dann das Manuskript zum Druck befördert mit allerlei eigenen Verbesserungen. Eine kleine Bosheit hat Grisebach aufgedeckt: der Name von Grabbes verhaßter Mutter Grüttemeier war von Frau Lucie in Rosenmeier umgewandelt.

Grabbe will das Stück fünf- bis sechsmal umgearbeitet haben. Genauer festzustellen ist eine dreifache Änderung: zunächst bis Juli 1835, zweitens bis April 1836, endlich bis Juli 1836. Von diesen verschiedenen Fassungen besitzen wir gedruckt im Phönix 1835, 1836 (294), 1837 (1): 1. Eßszene, Lager des Varus. 2. erster Tag, Varus' Tod. 3. das Ende des Augustus. Bemerkenswert ist die Nennung Armins, die Grabbe zuerst anwandte. „Armin ist der ehrliche echte Name". Tatsächlich

würde Hermann einem Chariamannus entsprechen; auch Kleist zieht den Namen Armin vor. — Im „Rheinischen Odeon“ 1838 ist gedruckt: erste Schlacht (Dörenschlucht). Die Berliner Nationalzeitung (11. 12. 1901) enthält: erster Tag (aus dem Besitz des Dr. Weißstein).

Fragmente befinden sich in Detmold und Berlin und drei Blätter in München: Eingang (Hermann), erste Nacht (Armin). (Dort befindet sich auch eine Locke von Grabbes Haupthaar, die Ignatz Hub pietätvoll aufbewahrt hat.) Außerdem besitzt Dr. Hallgarten in München sieben Fragmente, von denen das erste den Eingang fast vollständig enthält, aber auch alle übrigen bringen Bruchteile des Eingangs, während die Fragmente des eigentlichen Stückes spärlicher sind. Für das Alter dieser wichtigen Bruchteile kann man drei Stufen unterscheiden. Armin steht in den ältesten Fassungen; sodann folgt eine Schicht, in der Armin durchstrichen und Hermann dafür eingesetzt ist; endgültig ist der Name Hermann. Aus der ältesten Fassung stammen z. B. Teile aus der zweiten und fünften Szene des Eingangs. Welches Interesse Grabbe der Gerichtsszene zuwandte, beweist, daß sie in fünf Fassungen vorhanden ist. Einige kleine Stücke mögen dienen als Beispiel der Änderungen. Aus der ersten Szene Fragment VII: der Cherusker: Der Fahraus! der wohnt hoch am Teut in dem mit Wimpern von Buchen und Eichen ins Land schauenden Hünenringen, er ist wohl bei Euch. —

Drucke:	Fragmente:	
So viel ich weiß, ist er noch abwesend, als unser Agent im Norden.	a) Nein, der Landesherr ist abwesend in Geschäften, als Legat des Cäsar Augustus.	b) Er ist noch abwesend als Legat so viel ich weiß. c) Er wird noch abwesend sein, als unser Agent im Norden.

In VII beginnt die Visitation des Varus:

Druck:

Varus: Dein Schwert!
Legionar: hier!
Varus: die Klinge hat Rost!
Legionar: eingefressenes Blut.

Fragment:

Die (Röcke) Panzer gut geputzt — Dein Schwert — nicht geputzt? gegen Germanen — die Unvorsicht — Soldat: Herr —?

Meine 18te! Ha! (die 18te Legion von der Sonne beschienen im Waffenglanz). Du Schönste, die der Kaiser hat. In aller Welt, in Asien, Afrika, Europa — keine gleiche! Die 19te!

Druck:

Varus: Du zögertest lange, — Hermann: ich grüßte erst mit ein paar Worten zu Hause. Dann machte ich noch diese Wegekarte nach dem Harz, schickte weitumher nach Hülfe, selbst bis zu den auf ihren im Meer lebenden Ländern wohnenden Chauken. Meine Nachbarn: die Marser und Bruckterer sind natürlich nicht die letzten, die ich einlud. Varus: Dein Eifer für die gute Sache verdient alles Lob.

Fragmente:

Varus: Fürst? — Armin: ich bin ganz Dein. — Hier die Pläne, die Charten — ich führe Dich und wir besiegen die aufrührerischen Harzer. — Varus: Augustus Ruhm und Gnade und ewiger Ruhm lohnen Deine Treue! — Die sechs gestern angekommenen Cohorten und 3 Geschwader bleiben hier und halten den Hünenring besetzt. — Armin für sich: mir nicht lieb. — Thusnelda muß sorgen, daß sie vernichtet werden — (er blickt um sich) kein Bote dahin.

Ein Cherusker hält sechs Finger in die Höhe, dann drei, ballt die Hand, erhebt sie wieder und blickt Armin fragend

an — flüstert (hinter den Ohren): Fürst? — Armin (als hätte er das alles nicht gesehen, läßt beiseite die Worte fallen) besorgs — (Tod dem fremden Volk) — Gruß der Thusnelda.

Oder:

Römische Soldaten: Donnerts? Hermann: Nein. Mein Stallknecht brummt, weil er einen Verweis bekommen hatte, daß er den Sattelriemen nachlässig zuknöpfte. Varus: schone er künftig seine ungeheure Lunge. Brummfliegen tötet man leicht unversehens. Vorwärts marsch. Hermann: Die gleißenden Schurken!

Varus: was ist? Hermann: nichts. Mein Bursch brummte, weil mein Handpferd hinten ausschlug und ihn traf. Varus: schone er künftig seine ungeheuere Lunge mehr, in Erwägung daß man störendes Ungeziefer, Brummfliegen eingerechnet, leicht zerdrückt. — Auf und vor! Hermann: diese blitzenden Goldkäfer! (Er stürzt zu Boden): Meine Erde, meine große Mutter. Cherusker: Herr, wirst Du krank?

Die Buffonnerie fällt also hier von Varus auf die Germanen.

Die ganze Liebe zur Heimat wollte Grabbe wie ein Fluidum durch sein Stück strömen lassen. Er hat als Lippescher Lokalpatriot für die Verschönerung der Stadt journalistisch einzutreten für der Mühe wert gehalten und sich bei dem Streit mit Bückeburg um Schieder — in heutigen Tagen wieder erneut — als echter Detmolder gefühlt. Früher war ihm der Rahmen gleichgültig, jetzt drängt ihn die Tendenz nach Einheit nach einer urmächtigen, wurzelechten Grundlage. Ausgangspunkt ist der Heimatboden, darauf als das eigentlich dramatische Ereignis eine Bataille, eine Waldschlacht; Milieu und malerische Impression; dann aber als Würze aller-

hand Pikanterien und moderne Einfälle. „Hermann soll frisch sein, wie Lippe's Wald. Mein Herz ist grün vor Wald. Ich kenne aus meiner Kindheit ja jeden Baum, jeden Steg dazu." Er hat das Stück vollendet unter den Bergen und Wäldern seines Vaterlandes. Damit hat er sich in Düsseldorf getröstet. Aber es hat ihm ungeheure Mühe gemacht, Abwechslungen und allgemeines Interesse hereinzubringen in Verfolgung romantischer Tradition. „Nie schmiere ich wieder ein Genre- und Bataillestück. Was habe ich nicht an Witzen, Naturschilderungen, Sentimentalitäten pp. einflicken müssen, um das Stück möglichst lesbar zu machen. — Indeß, sei es wie es sei, ein Koloß auf neuen Wegen vorschreitend ist das Stück."

Hermann war frühe von patriotischen Dichtern auf den Schild erhoben worden und die Germania des Tacitus war nationalfühlenden Männern immer ein Quell der Erquickung. Hutten dichtete einen Arminius, Lohenstein einen „Hermann und Thusnelda". Arminius und Heinrich der Vogler gehörten zu den populären Gestalten aus der Vergangenheit im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Schönaich und Wieland dichteten ihre Epen, Schlegel sein Drama, Klopstock seine Bardite. Und mit seiner Ode „Hermann und Thusnelda" „leitete Klopstock eine ältere Strömung von den Leipziger Studiengenossen auf die Poeten der Freiheitskriege". Dann kam Kleist mit seinem großdeutschen Tendenzstück. Grabbe schreibt 30. 3. 35 an Immermann: „Kleists Hermann schicke ich anbei mit Dank zurück. Was ich daraus benutzen konnte, habe ich mir gemerkt. Mein Armin wird aber ganz anders. Ob besser, weiß ich nicht urtheln. Hoffs aber ziemlich stolz, verzeih mirs Gott." Man wird in der Tat nur selten — etwa in der Eingangsszene — an Kleist erinnert.

Römer und Germanen schritten nicht selten über die Bühne. Aus verwandtem Stoffkreis heben wir heraus etwa den Germanicus von Riesch 1818 (nach Arnault) oder von Wustenberger

1822; Wetzel dramatisierte 1818 den Thüringer Hermannfried, den Brudermörder, der Clodwig zur Hülfe ruft, dann aber durch seinen Verrat zu Grunde geht. Lucie Clostermeier hatte Grabbe Klemm's Heerfest (d. i. Ariovistus) zugeschickt, (Zerbst 1829): eine epische Dichtung in sechs Gesängen (Fahrt — Gastmahl — Nacht — Zusammenkunft — Schlacht — Flucht) und in Hexametern. Juni 1833 wird in den „literarischen Blättern" ein Arnim gen. Hermann der Cherusker von dem Mecklenburger Schütz angezeigt (Hamburg 1833). Der Kritiker macht die beachtenswerte Bemerkung: „Von mindestens 20 Tragödien dieses Namens hat keine nachhaltig gewirkt. Der Stoff ist zu mager. Hermann ist ein Name, weiter nichts, nicht einmal das Feld seiner Taten wissen wir genau zu bestimmen; er ist ein deutscher Römer oder ein römischer Deutscher. Er siegte durch List und Verrat und nach „zehn Jahren herrschten auf seinem nur wenig nachhaltigen Siegesschauplatz die Römer." Aber ein patriotischer Gedanke und ein poetisches Gefühlselement hat die Dichter doch gelockt. — Das Verhältnis zwischen Hermann und Thusnelda und andererseits die Beziehungen zu den Freiheitskriegen ließen den Stoff immer dankbar erscheinen.

Grabbe aber lockte nach einem endlich gefundenen eigenen Kunstprinzip der heimatliche Boden, die Schlacht. In dem rethorischen modernisierenden Stück von Schütz stirbt Hermann durch Gift, nachdem Thusnelda und Siegmund gefallen sind. Als ein zweites Beispiel des variabeln Stoffes diene Mätzners Hermann und Thusnelda (Greifswald 1822), in dem Wahrheit und Dichtung bunt gemischt sind. Der durch Segest verratene Hermann läßt sich gefangen nehmen, nachdem er die Fürsten zur Zerstörung Alisos entflammt hat. Als aber ein Eggius — er wiederholt Kleists Ventidius und erscheint bei Grabbe als Feldherr des Varus — um Thusnelda wirbt, läßt das Mißverständnis, daß Thusnelda von Eggius ermordet sei, Hermann von neuem aufflammen und so soll die wahre Veranlassung zur Befreiungsschlacht gegeben sein. Segest

bekehrt sich von dem geplanten Meuchelmord. Außer dem Namen Eggius läßt die Gegenüberstellung des schicksalsgläubigen Hermann und des nur dem eigenen Gott im Busen trauenden Varus vielleicht eine leichte Spur bei Grabbe erkennen. — Zwei Westfalen seien noch als Grabbes Vorläufer genannt, die aber seine Originalität sicher nicht im mindesten beeinträchtigen. Wahlert ließ 1816 bei Mallinckrodt in Dortmund ein Schauspiel in fünffüßigen Jamben „Hermann oder die Befreiung Deutschlands“ erscheinen, das wie Kleists Drama ein Tendenzstück und unter dem Eindruck der Freiheitskriege geschrieben war; wie es denn Blücher gewidmet ist. Dagobert, der Bardenchor, Gelperts Weib erinnern an Kleist, obwohl doch eine Abhängigkeit undenkbar ist. Die Vorgänge bis zur Schlacht werden geschildert: Varus läßt sich auch durch Flavius und Segest, die er für eifersüchtig hält, nicht warnen. Hermann eröffnet das Stück mit einer langen Rede zur Befreiung Deutschlands, die ganz auf Napoleon paßt. Zuletzt prophezeit die Sängerin Aurinia alle Ereignisse bis 1815. „Ein Eiland fern im Mittelmeer Wirft schlau ein Glückskind an den Gall'schen Strand. Der Brenne — Blücher aber siegt.“ Wie anders wirkt da doch Grabbes Schlußperspektive auf uns ein! — Den Gegensatz zwischen Römern und Germanen arbeitet Wahlert mit einem Realismus heraus, der oft unfreiwillig komisch wirkt.

„Ihr wollt es leiden, daß der Räuberschwarm
Ein fettes Fleisch in Euren Töpfen kocht
Und nichts Euch als die Knochen läßt.“

Es gilt sich zu befreien „von diesen Igeln, die sich an unserem Herzblut vollgesogen.“ Varus nennt die Deutschen plumpe Tiere:

„So wie der Elefant vom Kinde,
Regiert wird blos durch einen dünnen Stock.“

Varus ist ein Trunkenbold. Am wichtigsten für die Vergleiche mit Grabbe aber ist außer dem mißglückten Realismus die Szene, in der Varus über die dummen und gedul-

digen Deutschen Recht spricht und in der Zank, Diebstahl, Unkeuschheit, Beleidigung durch Gewalttat und Grausamkeit gesühnt werden. — Garnichts mit Grabbe gemein hat die romantische Geschichte, die die Jamben des Trauerspiels „Hermanns Tod“ (Hamm 1824) von Wilhelm Freiherr von Blomberg erzählen. Hermann will nach der Varusschlacht Alruna verschmähend Thusnelda aus der Gefangenschaft der Römer befreien; er wird in Ingomars Burg gelockt und fällt im Kampf.

Einen ganz selbständigen Weg ist Grabbe in seiner Dichtung gegangen. Kleist und Wahlert können einzelne Anregungen gegeben haben; Tacitus hat er nach eigener Anschauung verbessert; dagegen hat er Diocassius LVI 18—24, Vellejus Paterculus II 117 Florus IV 12 kaum benutzt. Er schildert den Boden, die Waldschlacht — hier liegt der Ausgangspunkt. So selbständig gegenüber seinen dichterischen Vorgängern, hat Grabbe doch sich einer andersartigen Führung anheimgegeben. In der letzten Dichtung ist der Geist des seligen Clostermeier umgegangen. Der Archivrat glaubt in seiner Schrift „Wo Hermann den Varus schlug“ (Lemgo 1822) ein entscheidendes Wort in einer Frage zu sprechen, die auch heute noch nicht sicher gelöst ist. In drei Aufsätzen wendet er sich gegen Tappe, Freiherrn v. Hammerstein und Geheimrat von Hohenhausen. Sein Buch hat eine entschieden lokalpatriotische Tendenz: er will das Fürstentum Lippe in den ausschließlichen Besitz des Teutoburger Waldes und somit auch des klassischen Bodens der Hermannschlacht setzen. „Drohend erhoben sich Teutoburgs Steinwälle gegen die Römerfeste Aliso und sie ist vertilgt von der Erde bis auf die letzte erkennbare Spur; aber jene stehen noch fest als unvergängliche Zeugen des alten deutschen Heldentums und selbst der nagende Zahn der Zeit schadet ihnen nichts“. „Ich flehe den Genius des deutschen Altertums an, daß er seine Flügel ausbreite über Hermanns wahrer Burg und jede Entweihung von ihren kostbaren Trümmern schützend abwende“. — Also

schwungvoll beschließt Grabbes Schwiegervater seine Untersuchung. Und man kommt auf den Gedanken, ob nicht Grabbe bei seiner Dichtung ein wenig spekulierte auf das Wohlwollen der Lipper, die er nötig hatte, und ob nicht eine Nebenabsicht auf eine Versöhnung mit der Frau Lucie hinausging. Sind doch die Motive seines Dichtens oft heterogen und paradox genug aus allzu Menschlichem und Übermenschlichem abzuleiten.

Wichtiger als Geschichte und Zeit ist für Grabbe der Ort. Man schlage nur Clostermeiers Buch auf und man findet es bei Grabbe dramatisiert, dessen Stück parallell mit diesen Schilderungen fortschreitet. Clostermeier berichtet (20 ff.): Drusus legte Aliso an, wo die Alme in die Lippe fließt, in der Senne. Die Straße ging von Aliso durch die Lipper Berge über Herford nach der Weser. „Varus weilte in den Sommertagen zu Minden an der Weser; die Chatten fielen ab und Varus wollte nach Aliso, um von dort den Feldzug gegen sie vorzubereiten". I 1 führt Grabbe die Römer im Zickzack über die Berlebecke zur Grotenburg. Die Grotenburg — die große im Vergleich zur kleinen Spreckenburg — hieß noch im 16. Jahrhundert Teut. Bei Kleist geht der Zug gegen die Sueven, bei Grabbe zum Harz hin, den Hermann ausspürt. — Clostermeier fährt fort (Seite 34): „die Verbündeten gegen Varus waren Cherusker, Marsen, Brukterer und Chatten; letztere das entfernteste Volk, das gegen die Römer aufstand." — Wegen des Tauwetters will Varus bei Grabbe nach Cheruska zurück und den Angriff auf den Sommer verschieben. Inzwischen verkündet der Chatte dem Hermann, daß alles bereit ist. Der Eingang endigt also da, wo Varus den Rückmarsch antritt. Bei Kleist verhält es sich umgekehrt: Varus soll im Teutoburger Wald von den Sueven und von hinten her von Hermann angegriffen werden, ehe er noch die Weser erreicht. Außer Genrebildern und kulturhistorischen Skizzen gibt uns die Einleitung nicht nur die Vorbereitung der Schlacht, sondern auch in kurzen markanten Zügen das Drama der Fa-

milie Hermanns, das bisher fast ausschließlich den Inhalt der früheren Dramen ausmachte.

Nun kommt die dreitägige Schlacht. Varus gelangt mit seinen Legionen über die Weser. Clostermeier verlegt den Zusammenprall zwischen Weser und Herford nach Salzuflen. Varus zog durch unwegsame Wälder über rauhe, von vielen Talgründen durchschnittene Berge (Dio — Tacitus). Bei Grabbe erfolgt der Abfall Hermanns in der Dörenschlucht — übrigens entsinnt man sich hier unwillkürlich der Szene, in der Tell aus Geßlers Boot springt und die Befreiung der Schweizer verkündet — Marsen, Cherusker, Tenkterer sind da, nur Marbod fehlt. Hier hält Grabbe sich strenger an die Geschichte als Kleist, aber Marbod spielt bei ihm überhaupt keine Rolle. Es heißt, die Römer abzuwehren von der siebentürmigen Veste Aliso. Die Marsen hindern die 19. Legion am Übergang über die Werra; dieser römische Angriff bildet den Höhepunkt der Szene; dann folgt fallende Handlung: die 18. Legion deckt den Rückzug und die 19. und 20. werden gegen die Harzer geschickt. Man hat sich eine riesige Bühne zu denken: Oben die Höhe, unten das Tal; Schlachtreden werden geführt auf beiden Seiten; Schlagwörter sind: Deutschland — Rom — der Kaiser! Die Germanen treten stärker hervor als die Römer: einige Schlaglichter fallen auf die verschiedenen Völkerstämme, Thusnelda erscheint als Walküre, nachts raubt Hermann einen römischen Adler — eine Episode die sich bei Grabbe wiederholt — und die deutsche Spielwut wird exemplifiziert. „Die Höhe bei der Dörenschlucht“ ist bei Clostermeier ein Berg bei Salzuflen.

Der eigentliche Angriff der Germanen erfolgte nach Clostermeier erst am zweiten Tag und für die dramatische Ökonomie wäre es vielleicht wirksamer gewesen, wenn Grabbe dies strenger beachtet hätte. Varus zog nicht durch die von Germanen besetzte Dörenschlucht, sondern über die Werra in das Tal der Berlebecke unterhalb der Teutoburg; dort bei der Retlager Mühle stürzten die Germanen über die

Römer her. Die Nacht verbrachten sie unter Sturm und Regen auf dem Winfeld. — In Grabbe's Dichtung beginnt die 18. Legion den Rückmarsch nach Süden, Varus erzwingt den Übergang über die Retlage; Eggius fällt, man gelangt im Handgemenge bis zum Detmolder Bruch, der abgebrannt wird, und man lagert endlich bei einem Flüßchen. — War das Lokal vorher Tal und Höhe, so findet der Kampf jetzt statt bei Quellen und Bächen. Die Römer treten mehr in den Vordergrund; eine satirische Episode liegt dazwischen: ein Schreiber verfolgt Varus, selbst noch in der furchtbaren Nacht bettelt er um die Unterschrift, während Grabbe gleichzeitig ein Momentbild von der deutschen Uneinigkeit bringt, das an den Eingang des Kleist'schen Dramas erinnert. — Nach der Nacht zieht Varus südwestlich durch eine Bergschlucht an die Berlebecke. Der Weg wird steil, die Chatten erscheinen (wie bei Clostermeier); im Westen durch Hermann, im Osten durch die Bundesgenossen von Weser und Elbe bedrängt, will Varus auf die breite Kuppel des Winfelds; aber er kommt nicht hinauf; die Umgehungsbewegung der 20. Legion wird durch Ingomar vereitelt. Varus fällt. Hermann ladet die Germanen, die für einen Vernichtungskrieg doch nicht zu haben sind, zu einem Schmause auf das Winfeld. Winfeld leitet Hermann (Grabbe) von gewinnen, Clostermeier dagegen von Wind ab; Grabbe tauft die Berlebecke, Clostermeier den Rotherbach Knochenbach. Die Vernichtung erfolgt nach Clostermeier beim Ausgang des Gebirges in die Senne zwischen Österholz und Schlangen — Hastenbeck. Es ist ein Auf- und Abwogen bis in die Nacht hinein; einige lichtere Momente für die Römer bringen die nötige Abwechslung: Hermann wird verwundet. Segest fällt; auch hier sind noch Episoden eingeschoben.

Bisher hat Grabbe verschiedene technische Kunstgriffe angewendet, um die Schlacht zu schildern. Anfangs dachte er an die Bühne: Die Schlacht tobt hinter den Kulissen, auf der Szene finden Zweikämpfe statt. Bei Napoleon fliegen die Adjutanten gleichsam als beflügelte Gedanken des Schlachten-

schöpfers hin und her. Die Szene wechselt mit den Parteien, oder beide stehen sich in einer Szene gegenüber. Jetzt sind wir in einem Wandelpanorama: der Schauplatz wechselt wiederholt, aber in kontinuierlichem Zusammenhang, innerhalb einer Szene; dazwischen sind die mannigfachsten Episoden eingestreut: Fürsten, Soldaten, Hermann und seine Verwandten — lauter kleine, in sich abgeschlossene oder sich fortsetzende Dramenfragmente.

Das Gefüge der Schlacht in einem kühnen Freskogemälde festzuhalten, ist des Dichters Ehrgeiz, der an die szenische Darstellung nicht entfernt mehr denkt und den man nun auch nicht mehr mit dem Maß, mit dem man das Bühnen-Drama mißt, bewerten soll. Aber ist es in Wirklichkeit so gewesen, wie Grabbe schildert, ist die Schlacht ein dramatischer Vorwurf? Sicherlich gibt es nichts, in dem mehr dramatisches Leben steckte; aber andererseits sind die Darstellungsmittel des Dramatikers — auch wenn er sich von der Bühne emanzipiert — zu beschränkt. Darin liegt Grabbes Eigenart und zugleich vielleicht sein ganzer Irrtum. Die einzig mögliche Darstellung hat etwa Bleibtreu in seinen Schlachtenbildern gefunden, in denen der dramatische Dialog durch epische Schilderungen ergänzt wird.

Hauptpersonen sind eigentlich nur Hermann, Thusnelda, Segest — Varus; etwa noch Ingomar und Eggius, der ursprünglich Cäcina hieß. Das Schlußdrama steht für sich.

Menschen, die anders scheinen als sie sind, die ihr Inneres nur in Andeutungen verraten, die den köstlichen Kern ihres Wesens unter rauher Schale und barocker Form verschließen, solche Familienähnlichkeit haben namentlich die letzten Gestalten des hier nach seinem Ebenbild formenden Dichters: So einer ist auch der Cheruskerheld. Hermann muß anfangs mehr noch als bei Kleist Verstellung in den schwierigsten Lagen üben — sogar Thusnelda verkennt ihn zunächst. Er besitzt nicht die List des glatten Höflings, der keine große Sache kennt. Sein versteckter Groll verhüllt sich hinter gleichgül-

tigen Redensarten, die aus seiner rauhen Westfalenbrust hervorgrollen. „Das Wetter ist launisch hier zu Lande“ — „bin ich Charon?“ Wenn Varus ihm dann noch z. B. für den Vergleich mit dem Hühnerhund die Lektion erteilt, er habe den Horaz nicht genügend studiert, so ist das ein Meisterzug von Ironie. In Wahrheit kennt der verschmitzte Westfale Varus' Schwächen so gut, daß er ihn eigentlich lenkt. Auf jeden Stich antwortet er mit einem doppelsinnigen Wort, das Varus unbedenklich, dem Hörer aber furchtbar klingt. Er ist so lakonisch und doppelgründig wie Hannibal. Es hat etwas Unheimliches, Beklemmendes, aus seinen Worten gleichsam das Grollen eines verborgenen Gewitters herauszuhören. Herrlich ist es dann, wie sein wildes Freiheitsgefühl aufflammt; er wirft die Waffen fort, das Tyranneneis, den Skorpionsstachel und steht neu gegürtet da, Thusnelda und Ingomar an seiner Seite. Kein Joch außer dem Himmelsbogen soll auf den freien Germanen lasten — die deutschen Ströme werden zu blitzenden Schwertern. In Hermanns Freiheitspoesie sind Momente von wilder eigentümlicher Schönheit, aber seine längere Rede mit ihren historischen Erinnerungen und dem modern wirkenden Appell an die Einheit wirkt weit weniger eigenartig. Wo Grabbe schlicht natürlich werden soll, wird er leicht trivial. Sein Gesicht ist auf eine bestimmte Miene eingestellt, und wie krankhafte und alkoholische Einflüsse sein Selbst zersetzt hatten, so ist der unter ewigem Bann und Druck Stehende unfähig, normale Empfindungen nachzuspüren und nachzubilden. Origineller gestaltet er die Wunderlichkeiten, die Kanten und Knubben. Hermann behält kaltes Blut in der Schlacht und verweist seinem Oheim die Tollheit, obwohl er dadurch Streit mitten in der Schlacht erregt — der bekannte Zankdialog mitten im Kampfgewühl. In der Schlacht scherzt er die Gefahr mit Lakonismen hinweg: „man wird ganz naß“ — „Wunden gehören zur Schlacht“. Hier steht die kleine Szene al fresco: „da fiel was großes, was ists?“ — „Segest, Dein Schwiegervater — schweig davon.“ Hermann weiß, wie er seine Deutschen, be-

sonders seine Westfalen anpacken muß: Nicht mit hohen Ideen. Wo liegt, was ist Deutschland? (Man erinnert sich an Kleistens Definition bei dieser Frage: „Ob in dem Mond, ob zu der Riesen Zeiten?“) Nein, von Linsen und Kohl redet Hermann oder von der schwarzen Kuh. Manch einem verdirbt dieser naturalistische Appell an die niedersten animalischen Leidenschaften den Geschmack. Wo bleibt da die Poesie? Aber Grabbe hat nicht wie Tacitus seinen verdorbenen Römern ein Ideal zu malen und derartige Folgerungen ergeben sich aus seinem neuartigen Kunstprinzip. Eigensinnige streitsüchtige Westfalenbauern waren ihm als Auditeur sattsam in die Stube gelaufen. Wem Hermann oft allzu roh und grob erscheint, den sollte seine rauhe Freiheitskraft versöhnen oder jene Mitternacht, in der Hermann in der methberauschten Menge seine Verantwortung fühlt, oder jener Morgen, da er unter deutscher Eiche träumend erwacht. Aber nach dem Erfolg haben wir wieder den nihilistischen bitter resignierten Zug, den wir bei Grabbes Helden kennen; was kommt heraus? Ein Gelage.

Schon Kleist hatte der Idealfigur Thusneldens realistische Züge geliehen. Grabbe, der Thusnelda wesentlich im Eingang auftreten läßt, hat sie nach einem Vorbild aus dem Leben geschaffen: nach der Meierfrau von Sültehofe. Sie ist karg und mild — das eine durch die karge Natur, das andere durch ihr Herz. Ganz urwüchsig und selbstverständlich ist ihre Freiheitsliebe. Vor allem aber hat Grabbe ihre Charakteristik herausgearbeitet auf die deutsche Hausfrau, die auf Sitte und Zucht hält und die ihrem Gesinde imponiert. Daß sie vor ihrem Vater heucheln muß, raubt ihr für einen Augenblick die Fassung derart, daß sie ihre hausfraulichen Pflichten vergißt und diese sind ihr doch so in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie am Schlusse der Hermannsschlacht sich um nichts kümmert, als um die Bewirtung der Helden. Sie ist nicht züchtig sittsam, sondern herb und stolz. Sie erliegt nicht den Schmeicheleien des Varus, wie das Kleistsche Weibchen den Künsten des römischen Galans Ventidius. Sie

würde in der Niederlage die Haltung der Pilotyschen Thusnelda bewahren, wie wenig sie sonst ihr ähnelt. Fast scheint sie Hermann an männlicher Energie überlegen — und ihr Liebesgespräch erinnert wieder an Alitta und Brasidas. Man kann sich eines Lächelns nicht erwehren bei dieser fossilen Lyrik und den bizarren Zügen, die Grabbe vielleicht in seiner Lucie angelegt sah. Man ermesse die Grabbesche Eigenart, wenn man Werthers Lotte vergleicht mit Thusnelda, wie sie ihrem Sohn das Butterbrot schneidet; oder man stelle gegenüber Klopstocks Wald- und Mondscheinpoesie, die offenbar von den Barditen her nachwirkt, mit Thusneldas Erinnerungen an die erste Liebe im deutschen Eichenwalde. Welche Wandlung dieses Gefühls vom ersten Erwachen in einem primitiven Naturmenschen bis zu dieser Verkörperung bei Grabbe, der sich vor der beizenden Lauge seiner sarkastischen Grundstimmung noch einen Rest schlichter Empfindsamkeit bewahrt, wie ein Baum, in dem im blätterraubenden Herbst es noch aufquillt wie eine Regung frühlingsvoller Triebe! Der Zartsinn will sich ins Ungeschlachte verirren. In der Schlacht erscheint Thusnelda als Walküre oder — als Marketenderin. Es ist wieder ein Einfall, wie ihn nur Grabbe haben kann, wunderlich und doch sinnvoll, burlesk und doch eigentümlich naturwahr: In der Schlacht schließt sie die Augen, um Mut zu zeigen und zu zeugen. Nach der Schlacht aber hat sie kein lobendes Wort; denn Männermut ist etwas Selbstverständliches. Sie ist von einem wunderlichen, oft unangenehmen Eigensinn, dem sich auch der Sieger in der Varusschlacht fügen muß. Es ist ein Holzschnitt mit allerhand bizarren Zügen und kuriosen Pikanterien, der eine hausbackene ja rohe, aber auch kraftvolle Frauengestalt wiedergeben soll, die jedenfalls origineller und interessanter ist, als ihre zahlreichen dramatischen Nebenbuhlerinnen.

Segest, der eifersüchtig und römerfreundlich in Hermann nur den Räuber seiner Tochter sieht, hat nur zwei Szenen. Er will einmal Thusnelda ausholen und warnt sie

wie ein ängstlicher Alter vor Zug. Ihm versagt sich das Gesinde, das einem Wink Thusneldens folgt. Auch sein Ende ist voll Ironie: Varus schlägt den kraftlosen Greis, den Schwächling und Heuchler als Verräter nieder. In grollendem deutschen Männerzorn tut Grabbe Segest ab, dessen Charakter sonst weitläufig entwickelt wird. Auch Ingomar tut seine Pflicht im Kampf; er ist ein Draufgänger, aber Beleidigungen vergißt er nicht. Die Fürsten sind selbst während des Schlachtens und Siegens zwieträchtig, eifersüchtig, kurzsichtig — das tragische Element der Hermannsschlacht.

Die eigentümlichsten Wirkungen der Grabbeschen Dramatik beruhen auf dem Verblendungsmotiv. Varus ist von raffinierter Überkultur. Den Kaiser kann er überlisten und sich heimlich bereichern. Aber trotz aller abgefeimter Ränke wird er von den deutschen Tölpeln bis zum letzten Augenblick zum Narren gehalten. Das ist die Ironie. Machen seine römischen Galanterien auch unerwartet geringen Eindruck, so glaubt er sich doch ihres Blondkopfes sicher — ebenso Hermanns. Bei Kleist heißt es: „in einem Hämling ist, der in der Tiber graset, mehr Lug und Trug als in der Deutschen Munde." Der Prätor bei Grabbe behauptet: „der Germane hat noch nicht so viel Vorsicht und Erfahrung, als das Wildpret in seinen Wäldern." Diese Verblendung dauert bis zum allerletzten Moment, so daß der Wechsel von starker dramatischer Wirkung ist. Vorher hat Varus den fiebernden Hermann noch durch einen Arzt kurieren lassen wollen. Diese vibrierende Aufregung bei den rauhen Menschen im Einklang mit wilder Natur und schlimmem Wetter ist eines der mächtigsten Stimmungsmomente der Dichtung. Varus schätzt einen römischen Schreiber höher als den urwüchsigen Sohn der germanischen Wälder, vergleicht die Weser mit der Tiber, denkt bei Hermanns anspielungsreichen Scherzen an Theokrit und Vergil — und sieht den Abgrund nicht. Aber der geckenhaft Überbildete zeigt sich auch als Weltgewandter und bewährt sich nicht ohne Größe in der Not. Dann aber wird er Stoiker und zeigt die

philosophische Fassung des Gebildeten, der an nichts mehr glaubt. „Syrien ist doch ein schönes Land" — „Zeus, wo soll man bleiben?" — „Leben und Tod sind Firlefanz, die Götter Fabelwesen". Er läßt lustige Musik spielen und stürzt sich in sein Schwert und doch erlebt er ein Schicksal, das für ihn das tragischste ist: in der Meinung der Menschen verunehrt zu sein für alle Zeiten. Die tollen Anachronismen, die sich Grabbe bei dieser Zeichnung erlaubt, erscheinen auch besonders bei seiner Strategie. Varus weiß die Schlacht zu leiten. Aber altrömische Züge werden wieder modern umgeprägt, etwa in der Musterungsszene, in der Reminiszenzen des Auditeurs mit Erinnerungen an Napoleon zusammenfließen.

Als possenhafter Schlagschatten fällt in die Tragödie der Schreiber, dem die Unterschrift mehr wert ist, als die Ehre und der Untergang Roms. — E g g i u s ist alt und verbittert, seine Philosophie Resignation.

Es gehört eine ungeheure Kraft dazu, die ganze Handlung auf einen Grundton zu stimmen. Indem Grabbe sein schöpferisches Vermögen bis auf die letzten Reserven verzehrt, ist ihm das eine Große gelungen: in einer genialen Skizze konzentrierte Einheit. In jeder Wendung der Sprache sollte sich der ganze Grabbe mit allen eigentümlichen Gebärden enthüllen.

Die eigentümlich karge und doch reizvoll modellierte Sprache charakterisieren das Stück, wie auch die Technik, in der Grabbe alle Formen und Gesetze sprengend in e i n e r Szene einen ganzen Marsch mit verändertem Lokal schildert. Jede Szene ist ein Drama für sich, jedes Epigramm eine Szene. Freilich sind auch die Verfallssymptome nicht zu leugnen. Sie verraten sich in der doch auch pathologisch übertriebenen Kargheit der Sprache, in dem Überwuchern des satirischen Elements, das den eigentlichen reellen Kern immer mehr zerfrißt, in der Umrankung durch immer mehr sich ausbreitende parodistisch burleske Zutaten. In dem Gewirr epigrammatischer Improvisationen zeigt wohl auch die Impressionsfähigkeit, Grabbes höchstes Glück und höchste Gabe, ein Nachlassen

weniger in der Stärke und Tiefe als in der Dauer, und wir haben oft den Eindruck plötzlich aufleuchtender, jählings verlöschender Flammen von kurzer flackender Leucht- und Wärmekraft. Und dieser eiskalte Nihilismus!

Aber doch hat Grabbe an Dichterkraft nur den einen Konkurrenten: Heinrich von Kleist. An Kleist erinnert der Eingang: die erste Szene mit der Alraune, die Schändung der Hally und die Gerichtsszene, die Gespräche mit Thusnelda, die Kleist Thuschen, Grabbe Neldchen nennt. Die Schlacht interessierte Kleist nicht weiter. Am interessantesten ist die Beobachtung der Tendenz; bei Kleist die dämonische Poesie des Nationalhasses, die bewußte Einseitigkeit der Leidenschaft. Durch das Mittel der hier fruchtbar positiven Ironie gelingt es Grabbe, zwischen den Parteien abzuwägen und die Objektivität herzustellen. Kleist ist Realist, Grabbe Naturalist bis in äußerste Konsequenzen. Man entsinnt sich der wunderbaren Stelle bei Kleist, in der Hermann entzückt der „süßen alten Barden herzerhebendem Gesang" lauscht. Was macht Grabbe daraus? Varus sagt in der zweiten Nacht: „wie sie auf den Bergen brüllen!" Eggius: unsere Geschichtsschreiber und Dichter nennen das Bardite!" Das hätte Kleist nicht übers Herz gebracht. — Grabbe schildert realistisch mit satirischen Zügen und er verbirgt überall Pointen und Anspielungen. Er versenkt sich in die Dinge, aber er durchtränkt sie mit seiner satirisch caustischen Subjektivität. Grabbe's Muse hatte hohen Flug versucht; aber er sank zurück in die niedere Sphäre, aus der er hervorgegangen. Aber aus dieser Tiefe erwuchs ihm eigentümliche schöpferische Kraft in einer Zeit, als es schon zu spät für ihn wurde. Grabbe fand sich selbst erst, als die innere Zerstörung auch die letzte geistige Kraft angriff und der Auflösungsprozeß nicht mehr aufzuhalten war.

Der Dichter strebt gleichzeitig eine doppelte Aufgabe zu erfüllen: das Gewoge der Waldschlacht und zugleich zwei Völker in typischer Gegensätzlichkeit zu verkörpern. Reicher als die Römer, denen der unwegsame dichte Germanenwald

Schauder einflößt, und bei denen die straffe Manneszucht durch verschiedene Beispiele illustriert wird, sind naturgemäß die Germanen ausgestaltet. Es sind rauhe westfälische Bauern; mit modernisierenden Zügen, realistischen Details, weniger mit taciteischen Erinnerungen. Im allgemeinen strebt Grabbe nach einer herben unerbittlichen Wahrhaftigkeit, die ihm so bittre Sarkasmen eingibt, so heißt es einmal: „Was ist das Edle? — Es besteht meistens doch nur aus allerlei Kniffen." Aber die Schilderung der Germanen ist ihm doch vielfach zu einem hohen Lied auf deutsche Ehrlichkeit, Wahrheit und Freiheitsliebe geworden. Mit Tacitus' aristokratischer Gesinnung sympathisiert Grabbe nicht, aber er schätzt ihn als hohen Geist voll Schärfe und Konsequenz. Immer verbergen sich hinter einer rauhen äußern Hülle versteckte Fußangeln. Wir haben scharf gezeichnete Typen: der Alte sieht mit echt deutscher Bedenklichkeit, wie Hermann den Römern untreu werden will. Auch die beiden Cherusker — geheimnisvoll, verschlagen, abergläubisch — nehmen es genau mit ihrer Ehrlichkeit: sie haben für das Geld die Pflicht der Führung, aber beim schwierigsten Teil versagt der Kontrakt; man vergleiche hierzu die Kleist'sche Motivierung. Der Chatte, dessen sicherster Kerbstock das ehrliche Gesicht ist, gehorcht, bis ihn Ehrsucht und Eifersucht aus der Bahn werfen. Ein parodistisches Element freilich scheint in all diesen Übertreibungen zu stecken. Ein leiser Tadel treibt den Maserhäuptling in den Tod; die Tenkterer begeistert der Rhein. Kennen sie auch kein Deutschland, so hängen sie doch an ihrer engeren Heimat. Wir haben hier ein schönes Wort. Hermann: „Meine Kerls haben Heimweh!" Varus: „An der Schwäche leidet ihr noch?" — Hermann: „Wir haben noch nicht die Welt erobert, um überall heimisch zu sein, wie ihr." — Die Wurzel ihrer Freiheitsliebe, ein Gefühl eng umgrenzt und doch stark und intensiv, wird uns denn auch ganz deutlich als Liebe zur heimatlichen Scholle. Grabbe zeigt uns — das ist wieder als

Folgerung des naturalistischen Kunstprinzips interessant — alle Knorren und Knubben. Und mit diesem Naturalismus verschmilzt die satirische Karikatur. Die Brukterer sind abgefeimte Wilddiebe. Ein Germane glaubt sich im Traum an der Seite seiner alten Vettel. Nach der Schlacht wird gesoffen und Leib und Leben verspielt. Für einen Schweineschinken verkauft der vierschrötige Bartold seinen Vorderplatz an den Leinenweber Fritze, wobei man sich übrigens einer parallelen Szene im Napoleon erinnern mag.

Unter allerlei kleinen Genrebildchen und Idyllen seien noch zwei Kulturbilder in der rauhen spröden Zeichnung Grabbes hervorgehoben.

Da ist einmal die grobumrissene Mahlzeit. Die animalische Begierde differenziert — das ist echt naturalistisch gedacht. Der Mensch ist, was er ißt. Eggius hält eine vegetarisch-karnivorische Rede, Varus verwöhntem Gaumen behagen die westfälisch derben Gerichte nicht. Daß der Schweinejunge betet, ist ebenso befremdlich wie die Begründung. Der wenig appetitliche Realismus ging ursprünglich noch weiter. Haushofmeister: „Herrin, der Pförtner harrt". — Thusnelda: (Fassung gewinnend) „Halte Du künftig besser auf Ordnung, damit ich nicht abermals zu zürnen habe. Da neben Dir befleckt man Tisch und Tischzeug, als regnete es Fett." — Haushofmeister: „Schurken, schadet euch selbst nicht, schluckt die Gottesgabe hinunter, und laßt sie nicht beim Maul vorbeifallen." Thusnelda (für sich): „Varus hat warten müssen. Tut nichts. Eine kleine Unannehmlichkeit lasse er sich gefallen für das namenlose Weh, welches er über uns brachte."

Ganz besonders aber hat sich Grabbe bemüht um die Gerichtsszene im Bruch bei Detmold (d. i. einer Volksgerichtsstätte). Hier stößt germanisches und romanisches Empfinden am stärksten zusammen. Denn der Westfale hat ein starkes, wenn auch eigensinniges Rechtsgefühl. Nebenbei konnte Grabbe auch noch allerlei persönliche Malicen anbringen.

Schon das Wahlertsche Drama enthielt im zweiten Akt eine Gerichtsszene. Varus selbst spricht Recht und behandelt die dummen und geduldigen Deutschen wie Tiere. Es ist viel Sinnloses in dieser Szene. Die Deutschen haben keinen Namen wie bei Grabbe. Einer hat den anderen in der Trunkenheit einen Hasen genannt —. er muß das zurücknehmen. Zwei zanken sich, wer ein Reh zuerst getroffen hat — Varus läßt das Tier in seine Küche tragen. Einer hat der Frau eines anderen in die roten Backen gekniffen; — aber für Verführung zur Unkeuschheit gibt's kein Gesetz: dulden's doch auch die römischen Senatoren. Das derlei Bagatellsachen rechthaberischen Bauern gegenüber der Grundsatz angewendet wird: Minima prätor non curat, versteht sich von selbst. Die Pointe liegt darin, daß der Römer als höheres Wesen gewertet wird. Beklagt sich einer über einen römischen Soldaten, so bekommt er Rutenstreiche; schlug er nach dem Römer, der sein Weib verführen wollte, so wird ihm der Finger abgehauen; verweigert er den Tribut und schimpft auf den Kaiser, so wird ihm die Zunge herausgerissen und der Kopf abgeschlagen. Das ist alles grasse oft sinnlose Willkür. Bei Grabbe liegt gerade die Satire darin, daß jedes Urteil durch den Buchstaben des Gesetzes gedeckt wird. Der Prätor richtet über das germanische Vieh. Drei Termine finden statt. Erstens Ernestine Klopp c. Katermeier (Catomajor) — Alimente. Zweitens Dietrich c. Ramshagel — Spielschulden. Drittens Amelungen c. seine Frau — Ehebruch. Handelt es sich um eine Charakteristik der damaligen Germanen, so stört der Gegensatz zwischen dem ersten und dritten Fall; dagegen ist der Anachronismus doch nicht so arg. Grabbe verfolgt einen Doppelzweck. Er will in der Alimentenklage das römische Recht verspotten. Er benutzt einen Fall aus seiner Auditeurpraxis (auch das Verhältnis zwischen Leporello und Lisette gab ihm eine Alimentenklage ein) zu einem echt modernen Ausfall. Andererseits aber gab es auch bei den keuschen Germanen käufliche Weiber und intimer Verkehr

ging der ehelichen Gemeinschaft voraus, wie das noch heute als bäuerliche Gepflogenheit hie und da gefunden werden mag. Die Klopp klagt: Katermeier machte mir vier Kinder und gab mir keinen Heller. Urteil nach dem Jus quatuor liberorum: Katermeier bekommt 5000 Sestertien, die Kinder bekommt der Staat. Recht wird Unsinn! — Auch Katermeier verachtet die Richter und verzichtet auf seine Sestertien, weil ihm wahrscheinlich doch mehr an Gebühren spezifikatzt wird. Die Klopp hat ihr Maul am rechten Fleck: Ihr Spitzbuben, Landesverläufer, Katzenverkäufer, Links- und Rechtsverdreher, wer bezahlt meine Unschuld? Sie wird dafür gepeitscht, aber nach dem Sieg kann sie megärenhafte Vergeltung üben. Ohne befriedigte Rachebrunst gibt es kein Grabbesches Drama. Man vergleiche hier wieder den Realismus der Kleistschen Hallyszene mit dem rohen Naturalismus der wilden Satire Grabbes, der die Wirklichkeit mit erschreckend unbarmherziger Konsequenz abkonterfeit. — Auch Ramshagel und Dietrich versöhnen sich lieber, als daß sie ihr Recht sich vom Gericht bestimmen lassen. Spielschulden sind keine Ehrenschulden. Und Ehebruch verjährt. Damit stehen wir in dem Taciteischen Germanien. Das Rechtsgefühl und die Keuschheit der Germanen wird verhöhnt und gerade die Schuldigen bekommen Recht — wie im Gothland. Andererseits spottet der Auditeur seiner selbst und verhöhnt den Mißklang zwischen seiner Advokatenpraxis und dem naiven Volksempfinden. Die echt westfälischen Namen sind wohl aus seiner Praxis hergeholt. — Man darf nicht glauben, daß Grabbe in Eile eine solche Satirszene improvisierte, vielmehr hat er sie mit unendlicher Mühe immer wieder umgearbeitet, ein Beweis, daß er auch künstlerische Intentionen eines neu naturalistischen Stiles verwirklichen wollte. Als Probe sei dieselbe Stelle nach drei verschiedenen Fassungen angeführt:

a) Schreiber: der Ehebruch. Volk: Schrecken, wo die

b) Schreiber: die Ehebruchsache. Volk: schrecklich!

c) Schreiber: Silentium. Amelung: Jenes Weib ist seit

Geschworenen? Schreiber: Eorum haud necessitas. Einer: was schreit der Dohlenschnabel. — Zweiter: wir verständen es, wär es gutes. — Tongeroll durch die Menge: Fürst: Hermann! oh hätt' es einen lenkenden Hauch, dieses Saatfeld mit Körnern erbitterter Herzen bestellt!

wo die Geschworenen? Schreiber: Eorum haud necessitas. Volk: was krächzt die Spitznase, wär's gutes — wir verständen es. Tongeroll: Fürst Hermann, warum fern! komm — lenk unsere Waffen, Äxte, Sensen, Speere, Schwerter, Pfeile — — —

10 bis 11 Jahren meine Frau. Heute erfahr ich und kann leider beweisen, sie brach im ersten Monat unserer Heirat die Ehe. Prätor: Alberne Klage. Ehebruch verjährt nach 5 Jahren, rechne dem Kläger die Kosten an, Scriba. Volk: Ehebruch verjährt?, was wird alt?

Nun hat Grabbe einen vortrefflichen Kontrast gefunden. Gerade jetzt wie ein ersehnter Messias erscheint Hermann. Es ist für ihn wohl die schwierigste Lage. Denn auch jetzt muß er sich noch verstellen. Auch hier vergleiche man Anfang, Mitte und Ende der Arbeit Grabbes.

a) Schreiber: Prätor, fürchte dich nicht, dort hinten stehen genug Lictoren. Armin (kommt). Volk: er, der alles könnte, wenn er wollte! (es beugt die Knie vor ihm). Armin: Hübsch. Statt uralten Handschlags schon

b) Volk: „Hermann Er! unser alles, unser Retter, wollt er! (es beugt vor ihm die Knie). (Armin)Hermann: Hübsch. Statt Handschläge schon Kniebeugung. Ich sagte stets, der Deutsche ist gelehrig, Wetter und Hölle, steht

c) Hermann (kommt). Volk (stürzt ihm zu Füßen): Herrscher! Dich wieder! — Hermann: der Deutsche ist gelehrig. Schon Kniebeugen? Wetter, steht auf, oder ich geb euch Fußtritte. Ein Häuptling krie-

Kniebeugung. Ich sagte immer, der Deutsche ist gelehrig. Alle Hölle, steht auf!

auf! Mein Volk kriechendes Gesinde! Man wird fast versucht, darauf zu treten!

chender Sklaven mag ich nicht sein.

Die Ironie liegt wieder darin, daß der Prätor sich von Hermann überlisten läßt, während er die dummen Tiere verspottet. Die wilden Greuel der Hallyszenen bei Kleist wiederholen sich in dem verunzierendem Schluß der Hermannsschlacht. Bei Grabbe ist selten heißes Aufflammen, vielmehr kalte Leidenschaft, verhaltener Groll, ungefüger, an Rabelais erinnernder Humor. In diesem Spiel der Kontraste, dieser doppelgründigen Rede hat Grabbe eine Meisterschaft erreicht, in der er ganz eigentümlich dasteht. — Soll das Stück auch wieder in ein nihilistisches Ergebnis auslaufen, oder welches ist der welthistorische Sinn der Hermannsschlacht? Die Schlußszene bildet die Spitze der Pyramide — die Windfahne, den Haarbeutel (an Petri, Juli 1836). Augustus starb fünf Jahre nach der Hermannsschlacht und Christus war damals noch nicht bekannt. Merkwürdiger ist, daß Augustus, der sterbend seinen Nachfolgern ein Paktieren mit dem Pöbel empfiehlt, während diese bereits sein Erbe verteilt haben, zwei historische Worte aussprechen muß: das „applaudite" steht an erster Stelle, denn es paßt nicht zu dem folgenden „Varus, gib mir meine Legionen wieder". Ein letztes Aufblitzen eines ahnungstiefen Geistes — allerdings im Widerspruch zu der Historie und dem Naturalismus der übrigen Dichtung: An zwei Dingen nur kann die alternde Welt genesen: das ist einmal die gesunde Kraft der gleich Eichen im Boden wurzelnden freien Germanen und sodann der Glaube Jesu Christi (vgl. den Schluß von Hebbels „Herodes und Mariamne"). Zwei malerische Szenen aus dem „Christus" sind erhalten: „unterm Kreuz", Gethsemane und Golgatha tauchen schon im Faustmonolog auf.

In zwei Völkern ringen zwei verschiedene Weltanschauungen: römische Verlogenheit und germanische Ehrlichkeit. Aber vor allem will Grabbe ein Westfalenstück schreiben — eine Waldschlacht. Er rühmt in Tiecks Blaubart die Vermenschlichung der Baumstümpfe. Der Teutoburger Wald wird lebendig und die Germanen werden als Gewächse des Bodens begreiflich. Ein düstrer Stimmungszauber liegt in der Natur. Im Gesträuch Wölfe, Dohlen, gespensterhafte Erscheinungen, alte Hexen, fallholzsuchende Germanen, Wilddiebe. Wetter und Klima erhöhen die Schauer des Waldes: Baumgeschling und Windbrüche, Nebelstreif und Frost, schwellende Bäche, klebriger Sand, regentriefende Wälder, morastige Wiesen, Hohlwege, heulender Sturm, jagende Wolken.

Die knappe grollende Sprache kommt aus rauher, verschlossener Westfalenbrust. Grabbe hat sich ganz in sich zurückgezogen; der frühere Übermut ist in den Hintergrund verzogen und gibt die kaustisch-sarkastische Färbung. Vieles mutet burlesk, einiges auch geschmacklos an, z. B. wenn Hermann, der allerdings heucheln muß, zu seinen Germanen sagt: „Steht auf: oder es setzt Fußtritte!" Den Einfall, daß Hermann in der Szene mit Thusnelda nach einem Zahnstocher verlangt, hat Grabbe glücklicherweise unter den Tisch fallen lassen. Wie mühsam auch die Gedanken aus ermattendem Gehirn herausgepreßt sein mögen, wie sehr man alle Grazie vermissen mag, wir sehn vor uns Blöcke von eigener Modellierung, als Ausdruck einer gewaltigen Kraft. Man hat markige, ungeschwächte Urkraft in dem Stück gefunden, Urgestein. — Die Satzbildung zeigt merkwürdige Inversionen, äußerst viel Ellipsen und Imperative, sehr wenig Nebensätze; häufig besteht die Rede aus einem einzigen Wort. (Unter den 109 Sätzen, die Hermann in der Einleitung spricht, sind nur 17 Nebensätze, 21 Imperativsätze, 14 Fragen!)

Mit der letzten Kraft hat sich Grabbe aufgerafft. Wir haben ergreifende Bekenntnisse, Aussprüche, die etwas Weihevolles, Extatisches haben, wie sie den letzten Träumen vor

der Auflösung eigen sind. Seine Kunst blieb dem Dichter etwas Heiliges. „Gegen die Hermannsschlacht ist Hannibal nur ein Kind“. Aber immer hielt Grabbe sein letztes Stück für sein bestes. — „Die Studien zu diesem Nationaldrama haben mich tief erschüttert. Ihretwegen ward ich so krank, mocht's aber nicht sagen“ (3. 35). — „Der Hermannsschlacht unterlieg ich fast. Wer kann das Ungeheure, jeden Nerv Aufregende vollenden, ohne zu sterben? — Wär' ich tot — Im Leben ahnt man das Große und hat's nicht. Mich trösten die Sterne. Man hat sie auch nicht, so arg sie glänzen“ (6. 35).“ — „Die Hermannsschlacht ist gegen Hannibal ein Koloß. Sie ist fertig. Ich feile nur noch, sinke auch wohl an ihr nieder, wenn sie vollendet ist, auf ewig“ (25. 9. 35. an die Gräfin Ahlefeldt). „Die Hermannsschlacht ist in und über mir, wie ein Sternenmeer, wohl mein letzter Trost“ (10. 35. — an Schreiner.)

Es war sein letzter! —

XIII. Kapitel

Lebensausgang in Detmold

Du loderndes Gehirn — so sind nun Asche deine Brände

Ferdinand Freiligrath.

Am 26. Mai 1836 beginnt der Schlußakt der Tragödie. Grabbe geht nicht zu seiner Frau, sondern in den Gasthof zur Stadt Frankfurt. „Gleich im Anfang mag ich mich in meinem Hause nicht totärgern.“ Am 29. Mai erbittet er von seiner Frau: zwei Hemden, zwei Schnupftücher, zwei Paar Strümpfe. Das Billet ist unterzeichnet: „Sonst Dein Grabbe — wegen Krankheit auf einige Tage bei Herrn Gastwirt Meier vorläufig abgestiegen.“ Sein erster Ausgang galt der Mutter und sicherlich gestaltete sich dieses Wiedersehn zu einer ergreifenden Szene.

Traurig rinnt Grabbes kummervolles Leben weiter. Oft liegt er im Bett so krank, daß er nicht einmal schreiben kann. Oder er verdämmert die Zeit einsam im Wirtshaus. Er konnte kaum noch feste Nahrung zu sich nehmen, aber er trank auch nur wenig. Dingelstedt sah in der Passagierstube des Posthofs den Lehnstuhl in der dunkeln Ecke am Ofen, in den der Dichter in trübem Sinnen sich zurückzog. Gesellschaft war ihm meist lästig. In dem Hauptmann Runenberg fand er noch einen teilnehmenden Genossen, der mit dem fast ganz schweigsamen Dichter die seltsamen Collegia mitmachte, die eigentlich nur durch die Erinnerung noch einigen Reiz ausübten. Petri machte wohl Ausfahrten mit ihm. Grabbe war eine Ruine, sein Haupt kahl, seine Gestalt verfallen. Alle Ge-

danken seines todmüden Gehirns gelten seiner „Hermannsschlacht“ und die Philosophie des sterbenden Augustus und Varus wird die seine, das versiegende Mark in den Hermannshelden und die Verzweiflung in den untergehenden Römern. Er erlebte die letzte große Enttäuschung mit dieser Dichtung, die den Fürsten bewegen sollte, den größten Dichter seines Ländchens nicht dem Hungertode preiszugeben. Und die er damit rühren, deren Achtung er sich erkaufen wollte, die Detmolder Notabeln, die lachten ihn aus, als er freilich zur unzeitigen Stunde sich Gehör verschaffen wollte. Ziegler hat uns diesen Auftritt in der Detmolder Ressource erzählt. Eine heitre lebensfrohe Gesellschaft kehrt von einem Ausflug zurück, einer kommt auf die unglückliche Idee den verdüsterten Grabbe aufzufordern, sein letztes Drama vorzulesen. Endlich ist Grabbe bereit, aber bald ist den trinkenden und spielenden Zuhörern diese Unterbrechung lästig und niemand hört mehr auf das „dumme Zeug“. In herzzerschneidendem Jammer flüchtet sich der Dichter auf sein Zimmer, der Schmerz seines ganzen verlorenen Lebens bricht in wilden Rasereien hervor, endlich wirft er die Pistole fort — fehlt ihm der Mut oder denkt er an sein unvollendetes Werk? — und er bricht mit hellem Weinen auf seinem Bett zusammen. Sonst war aber Grabbes Stimmung, wie Ziegler berichtet, mehr eine weiche, versöhnliche. „Es war immer in ihm ein schöner und edler Sinn, der nach freundlichen edlen Lebensverhältnissen das heißeste Verlangen trug.“

Es wurde Mitte Juli und Grabbe hatte immer noch das Hotel nicht verlassen, er war dabei ganz mittellos und wurde immer schwächer, so daß er schon nachmittags vor Ermüdung einschlief. Ein Schlossergeselle sollte ihm gewaltsam das nötige Geld aus seiner Wohnung holen. Frau Lucie reizte das natürlich noch mehr, obwohl sie sich hätte sagen können, daß Grabbe ein Sterbender war und daß er ohne Geld auch die kürzeste Lebensspanne nicht mehr dauern werde. Es gab die ärgerlichsten Skandalauftritte und es bedurfte polizei-

licher Vermittlung, ehe Grabbe unter sein Dach kam. Man kann über die Rechtsfrage verschieden denken. Ist es aber menschlich, sich jedes Leidenden und Sterbenden anzunehmen, so hat Frau Lucie unmenschlicher gehandelt, als jene Fremdlinge aus dem Samaritergleichnis, die den unter die Räuber Gefallenen achtlos liegen ließen. — Am 24. Juli schrieb Grabbe: „Frau! Übermorgen früh, Schlag 9 Uhr zieh' ich in mein Haus. Vorerst denk' ich mein altes Zimmer nebst Schlafkammer, beide parterre zu wählen." Um 3 Uhr nachmittags kam Grabbe in sein Haus, nur eine Magd empfing ihn. Als er hinaufging, ließ die Frau lange auf sich warten. Dann folgte eine peinliche Wiedersehnsszene. — Da lag der Dichter nun in seiner Matratzengruft: ein einsamer Kranker, ein Klümpchen Elend in die Kissen gedrückt. Er bleibt das eigentümliche Individuum, das er immer war, bis zum letzten Augenblick. Auch jetzt kann er die Alkoholika nicht entbehren, obwohl er sie nicht mehr bei sich behalten kann. Was noch an Lebenskraft und Hoffnung in ihm war, das konzentrierte sich in seinen dichterischen Plänen. Und es ist sonderbar genug, daß sein letztes Gedenken einem „Eulenspiegel" galt — als komisches Nachspiel zu dem letzten großen Drama. Schon früh war dieser Plan aufgetaucht. Schon 1831 schreibt der Unordentliche an Kettembeil, er könne die Szenen nicht mehr finden — eine Szene schildert Eulenspiegel vor den Bildern — Juni 1835 wird das „tollkomische Tier" wieder erwähnt. Grabbe dachte sich Eulenspiegel nicht als Mephistopheles, sondern als losen niederdeutschen Bauernschalk und er urteilt über das Rambachsche Buch: „Die Nebenpersonen sind oft sehr gut gezeichnet, Eulenspiegel hat überall etwas zu viel vom Harlequin. Das soll nicht sein, denn er ist kein bloßer Spaßmacher, sondern repräsentiert die aus dem tiefsten Ernst entstandene deutsche Weltironie." — Fast meint man, das tolle Gaukelspiel der eigenen Poesie schwebte wie Vision um Grabbes Sterbelager. Da ist der närrische Schneider aus Paris, der jeden Satz mit einem „parole d'hon-

neur“ beendigt und der ihm den „Prinz Eugen“ vorsingen muß.

In „Don Juan und Faust“ hieß es: „Wo nichts mehr helfen kann, ruft man den Pfaffen, denn niemand hilft so wenig als ein Pfaffe.“ So erwies sich denn auch der Sterbende keineswegs als ein reuiger, weicher Sünder, sondern sprach von den sonderbarsten Dingen, wie es ihm wohl teilweise seine fieberische Phantasie eingab. „Ob wohl die Ochsen, Esel und Kamele auch in den Himmel kommen? — Ich glaube wohl, sie haben ja auch Seelen. Das wird einmal ein Leben im Himmel sein, welch ein Gekrauch und Gekrabbel, wenn sich das alles durcheinander kratzt und beißt und stößt und schlägt.“ Wie Grabbe übrigens ernsthaft zu dem religiösen Fragen stand, das hat er in dem Artikel über „Konventikel“ im Juni im „Lippeschen Magazin“ ausgesprochen: „Christus predigte nicht in heimlichen Zusammenkünften, einmal war ja ein Berg die Kanzel des Gottessohnes und die herrlichsten wahrsten Worte tönten von ihm wieder durch die Welt ... Hoch und frei wölbt sich der Himmel, offen liegt die Bibel vor uns, seitdem Luther sie aufgeschlagen“. Konvikte führen zu Abwegen, zu Liederlichkeit undVöllerei. Die Form und die belehrende Pose ist für den damaligen Grabbe wunderlich, aber Sehnsucht und ehrlicher Haß gegen jede Form von Heuchelei war immer in dem Dichter des „Don Juan und Faust“.

Im September erfolgte die Auflösung, ein Leben voller Leiden ging zu Ende. Krank war Grabbe eigentlich immer: als Student klagt Grabbe über böse Laune; — Gothland wird unter Schmerzen geschrieben; — der Alkohol wird seit der Studentenzeit eine zerstörende Macht und damit greift eine sich immer tiefer einwurzelnde Neurasthenie um sich, über deren Gefahr ihn kein Arzt aufgeklärt zu haben scheint. Der Auditeur bricht den Arm, wird von einem tollen Hund gebissen, muß die Heilkraft der Wiesbadener Bäder anwenden gegen Blutbrechen und Podagra. — 1834 wird ein sechs-

monatlicher Urlaub nötig; Kobbe erzählt von einem Typhusanfall in Düsseldorf. Es war nicht die Säuferkrankheit, Magenschwindsucht, die seine letzten Kräfte verzehrte, sondern, wie es nach Duller und Ziegler Grisebach und neuerdings Ebstein festgestellt haben, die Rückenmarkschwindsucht, bei der die letzten geistigen Kräfte erst ganz zuletzt erlöschen. — Bis zum bittern Ende noch mußte Grabbe seinen Frieden schwer erkaufen. Die unsägliche Häßlichkeit in Grabbes Leben triumphierte bis zuletzt. Daß die elegante Zeitung gehässig über die Düsseldorfer Zeit des Dichters berichtete, war angesichts des nahen Todes eine unbegreifliche Taktlosigkeit. Doch was ging den Sterbenden noch die Öffentlichkeit an? Aber in sein Sterbezimmer hinein schallte das Keifkonzert zweier Weiberstimmen. Seine Frau und seine Mutter standen wie Katz und Hund. Die alte Frau war Lucie zu gewöhnlich, auch lebte sie nach ihrer Ansicht auf ihre Kosten. Die Mutter schleuderte der Schwiegertochter darauf die Behauptung entgegen, sie habe ihren Sohn nur geheiratet, um nicht alte Jungfer zu bleiben. Allerdings hatte diese Ehe nicht die entfernteste Ähnlichkeit mit einem Bund der Liebe. Duller hat sich zwar von Frau Lucie suggerieren lassen, sie habe ihren Gatten mit Hingebung gepflegt, aber Ziegler, der später die Pflegerin Grabbes geheiratet hat, widerspricht dem in entschiedenster Form. — Am 7. September war Grabbe vorübergehend geistesabwesend, am 9. sang er noch eine Arie aus „Don Juan“ und die Marseillaise. Von den widerwärtigen Auftritten der letzten Tage haben wir genauen authentischen Bericht. Am 10. September suchte die Mutter sich mit Hofrat Piderit Zugang zu dem Lager ihres Sohnes zu erzwingen. Frau Lucie aber als keifende Furie überschüttete die Mutter mit einer solchen Flut von Schmähworten, daß Piderit es vorzog, sich mit der alten Frau zu entfernen. Am folgenden Tag wurde der Versuch wiederholt und dieselbe Szene erneute sich, während Grabbe sich in seinem Bett erhob und ängstlich mit den Händen von sich abwehrte. Ziegler traf Petri nachts in der Ressource,

der tief erregt in die Worte ausbrach: „o, es ist fürchterlich, das Weib ist eine Furie und Grabbe liegt im Sterben.“ Am 12. September starb Grabbe. Um 9 Uhr nahm er Abschied von seiner Gattin, um 10 Uhr kam die Mutter und wenigstens in ihren Armen durfte der Dichter seine schmerzensreiche Seele aushauchen. „Sui Christian, Dui bist ja muin leuve leuve Christian, si man getraust, Diu krigst et ja niu baule wuit bedder, sui, Diu kümmst ja niu tom Vaddern, muin leuve, leuve Christian.“ Um 3 Uhr nachmittags trat der Tod ein. Frau Lucie soll (es ist ja nicht auszumachen, wieweit auch Ziegler allzusehr auf Klatsch gehört hat) in die Worte ausgebrochen sein: „Topp, das ist gut, daß der Unhold tot ist.“ Damit würde denn in schneidender Ironie auch die Lebenstragödie des Dichters ausklingen. Da Luciens Vermögen nun gerettet war, war es billig, sich den Schein einer trauernden Verehrerin der dichterischen Muse zu geben. Sie legte dem Verschiedenen, dessen Züge der Tod zu denen eines friedlich Schlummernden verklärt hatte, einen Lorbeerkranz aufs Haupt und in die Hände drei Zentifolien, umwunden mit einer Flechte von ihren Haaren. Grabbe hatte den Wunsch geäußert, sein Herz solle in einer Kapsel aufbewahrt werden. Wir wollen Frau Lucie nicht zürnen, daß sie es der Ruhe übergab: Grabbes unruhvolles, zerrissenes Herz!

Nur 15—20 Männer unter Vorantritt des lutherischen Pastors geleiteten am Freitag, den 16. September 1836 nach 8 Uhr Grabbe zur letzten Ruhe. Keiner von den Notabeln folgte dem Sarg. Nicht einmal der Tod ließ vergessen, daß hier nicht nur ein formloser, absonderlicher Mensch bestattet wurde, sondern auch ein Genie, ein deutscher Dichter.

Ferdinand Freiligrath sang, als ihm im Feldlager ein Detmolder den Tod des „unnützen Phantasten“ Grabbe mitteilte, bei Grabbes Tod (Oktober im Morgenblatt):

Du loderndes Gehirn, so sind nun Asche deine Brände,
Wachtfeuer du, an deren sprühnder Glut
Der Hohenstaufen Heeresvolk geruht,

Des Corsen Volk und der Carthager.
Der Dichtung Flamm' ist allezeit ein Fluch!
Wer als ein Leuchter, durch die Welt sie trug,
Wohl läßt sie hehr den durch die Zeiten brennen;
Die Tausende, die unterm Leinen hier
In Waffen ruhn — was sind sie neben dir?
Wird ihrer einen, so wie dich, man nennen?
Doch sie verzehrt; — ich sprech' es aus mit Graun!
Ich habe dich gekannt als Jüngling; braun
Und kräftig gingst dem Knaben du vorüber.
Nach Jahren drauf erschaut' ich dich als Mann;
Da warst du bleich, die hohe Stirne sann,
Und deine Schläfen pochten, wie im Fieber.
Und Male brennt sie; — durch die Mitwelt geht,
Einsam mit flammender Stirne der Poet;
Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel
Es flieht und richtet nüchtern ihn die Welt!" —
Und ich entschlief zuletzt; in einem Zelt,
Träumt' ich von einem eingestürzten Tempel.

XIV. Kapitel

Zusammenfassender Rückblick — Einige Bemerkungen über Grabbes Sprache, Technik und Metrik.

In Grabbe lebt, wenn auch in unausgegorener Gestalt, ein echter dichterischer Genius, und fast alle seine Werke, so künstlerisch unfertig sie im ganzen auch sein mögen, enthalten im Einzelnen unvergängliche Schönheiten ersten Ranges und zwar Schönheiten im Stil der echten großen Dichtung, welche in einem zum Genrehaften sich neigenden Zeitalter den Sinn für den erhabenen Schwung, den großen Wurf der Dichtwerke nicht minder zu wecken zu vermögen, als die Werke unserer Klassiker.

Rudolf von Gottschall.

I.

Der Eindruck, den Grabbes Leben erregt, ist je nachdem Schauder, Entrüstung, Mitleid. Mit wehevoller Erschütterung stehen wir vor solch dunklen, rätselvollen Zusammenhängen, die wir Schicksal nennen. Viele haben Grabbe überhaupt verworfen und zureichende Gründe dafür gefunden. Aber einmal sollte man bei dem Dichter zunächst nach den ästhetischen Werten in seinem Schaffen, anstatt nach der Moral in seinem Lebenswandel fragen, sodann sollte man tiefer erforschen, wieweit sich Grabbes Charakterbild aus dem furchtbar harten Daseinskampf erklärt. Anstatt sich von dem moralischen Werturteil allzu durchschlagend bestimmen zu lassen, sollen solche Kritiker den Nachruf im Gothland beherzigen: „wir können ihn nicht lieben, also wollen wir ihn vergessen" — und sich an seine Werke halten.

Wir wissen, daß Schiller aus Bürgers Gedichten die Unreife des Menschen ablas, aber diese Kritik ist einseitig und

ungerecht und der Lyriker steht anders da, als der Dramatiker. Vischer nannte den Dichter schlechtweg einen „Schnapslumpen" und neuerdings hat Piper auf psychiatrischer Grundlage ein ärgerliches Zerrbild des Unglücklichen entworfen. Den Wert von Grabbes Dramatik hat Gervinus sehr gering angeschlagen und das Urteil seines Schülers Scherer in dessen Literaturgeschichte ist das härteste, das sich in dem Meisterbuch des freilich bei aller Größe einseitigen Goetheforschers findet.

Aber schon damals war der Name Grabbes ein Zeichen des Widerspruchs, der die Kritiker in zwei Lager trennte. Wir führen dafür zwei Beispiele an.

Einerseits protestiert ein Nachruf im Namen Apollos dagegen, solche in selbst geschaffenem Elend mehr verächtlich als bedauernswert zu grunde Gegangenen mit dem Ehrennamen Dichter zu benennen. Aber andrerseits hat ein vornehmer Mann wie Immermann die maßvollste und edelste Würdigung dieser merkwürdigen Erscheinung geschrieben und damit einen Teil seines Unrechts zugedeckt.

Man muß verschiedene Momente zusammenhalten. Die Ärzte nennen Grabbes physisch-psychische Organisation von vorneherein fehlerhaft, eine Unausgeglichenheit in den seelischen Kräften war angeboren. Was Grabbe belastete, war nicht frühzeitige Gewöhnung an Alkohol, das war das Erbe der leidenschaftlichen starrsinnigen Mutter, der die schwächliche Charakteranlage väterlicherseits nicht gewachsen war. Was in Grabbe rumorte, war das wilde Blut seiner Vorfahren; ein unbändiger Drang scheint seit Generationen die Grabbes in die freie Natur hinausgetrieben zu haben. Die Sehnsucht des Proletariers nach der Landstraße sucht bei dem körperlich schwächlichen, kränkelnden Dichter einen Ausweg in der schrankenlos schweifenden Phantasie. Ihm war das Leben von vornherein nichts wert ohne den Inhalt der Poesie. In ihr suchte er dem Druck des Daseins zu entrinnen

und sein Ringen nach einem großen Lebensinhalt barg er darin.

Sodann vereinigt sich eine seltene Fülle von Unglück. Von allem, was das Leben birgt an innerlichen oder äußerlichen Lebenswerten, ist ihm fast nichts zuteil geworden. Nicht nur daß ihm der Ruhmeskelch, nach dem er gierte, zu karg gemessen war, geringere Talente wandelten im Licht.

Um Grabbe richtig zu beurteilen, muß man unterscheiden zwischen Schicksal und Anteil, zwischen äußerer Moral und innerlichem Charakter, zwischen der Maske, die er im Verkehr vornimmt, und seinem persönlichsten Wollen. Denn unter dem bunt bewegten Spiel der Oberfläche, die in allen Farben schillert, vernimmt der zum Grunde Dringende eine tiefe und starke Unterströmung.

Voll von feindlichen Spannungen ist das Leben dieses Unerlösten! Das Titanische von Grabbes Dichtung war toller Kontrast zu dem wirklichen Leben. In Wahrheit war Grabbe bedürfnislos, lebte immer in einfachen kleinbürgerlichen Verhältnissen, fühlte sich dem Leben gegenüber armselig und hilflos wie ein Kind, und schilderte Helden, die alle Abgründe der Schuld ausmessen, die in alle Tiefen des Wissens eintauchen, die alle Genüsse des Lebens gekostet, die die Welt sich zu Füßen legen, die aber doch ohne festen Grund dahingetrieben, blasiert und von Ekel erfüllt werden ob der Eitelkeit aller Dinge. Dann sah er wieder ernüchtert, daß solche Gestalten nur Gebilde seiner Einbildungskraft waren, denen in der Wirklichkeit nichts entsprach, und er empfand diesen Widerspruch mit schneidendster Schärfe. Und am eigenen Leibe mußte er immer wieder spüren, wie unnütz der Phantast in der Welt sei und wie überflüssig, ja gefährlich all seine Gaben.

Grabbe hat das Schicksal des Dichters getragen: intensiv kostet er große Gefühle aus, höchster Lebenszustand ist der Rausch. Die Kluft zwischen Lebenswirklichkeit und Phantasiewelt hat er zuerst absichtlich erweitert, dann vergeblich

zu überbrücken gesucht. Er hat sich zerrieben in dem Zwiespalt zwischen Können und Wollen, dem grundlosen Wollen, das aus den Augen seiner Helden leuchtet. Seine Lebenskraft verzehrte er in seinen dichterischen Schöpfungen und jede Rücksicht auf sein körperliches Wohl setzte der ewig Leidende daran, wenn es die Hingabe an seinen innern Beruf erheischte. Den äußern Lebensanforderungen wurde er bei allem Talent nicht gerecht und die göttliche Kraft in ihm erfüllte ihn mit verzehrender Unrast, anstatt seine Seele mit köstlichem Balsam des Friedens zu sättigen und zu erquicken. Grabbe war eine problematische Natur, ein genie mal logé.

Grabbes innere Position gründet sich darin, teils mit eiskalter Ironie, teils mit einer an Verzweiflung grenzenden Resignation der „Tücke des Objekts“ zu begegnen. Er hat selbst mit unbarmherziger Dialektik, mit grausam zersetzender Psychologie die Wurzel seines Wesens bloßgelegt. Nichts läßt so in die innersten Tiefen von Grabbes Seele blicken wie jenes Selbstbekenntnis an Kettembeil (4. Mai 1827): „Ich stehe erträglich und verdiene auch erträglich, aber ich bin nicht glücklich, werde es auch wohl nie wieder. Ich glaube, hoffe, wünsche, liebe, achte, hasse nichts, sondern verachte nur noch immer das Gemeine, ich bin mir selbst so gleichgültig, wie es mir ein Dritter ist, ich lese tausend Bücher, aber keines zieht mich an. Ruhm und Ehre sind Sterne, derenthalben ich nicht einmal aufblicke, ich bin überzeugt, alles zu können, was ich will, aber auch der Wille erscheint mir so erbärmlich, daß ich ihn nicht bemühe — ich glaube, ich habe so ziemlich die Tiefen des Lebens, der Wissenschaft und der Kunst genossen, ich bin satt von dem Hefen, nur Musik wirkt noch magisch auf mich, weil — ich sie nicht genug verstehe. Meine jahrelange Operation, den Verstand als Scheidewasser auf mein Gefühl zu gießen, scheint ihrem Ende zu nahen: der Verstand ist ausgegossen und das Gefühl zertrümmert. Dies dir mitzuteilen, Freund, ist mir eine Art Erleichterung, Du siehst, daß Du noch immer meinen Gedanken nahestehst, ein

Detmolder würde mich Geschäftsmann und mich Witzbold nun und nie für das halten, was ich infolge des Dir Gesagten bin. Der Mensch ist in facto nichts, er ist nur Erinnerung oder Hoffnung, was man Gegenwart nennt, ist ein häßliches Ding und kaum kann man es bemerken. Meine Seele ist todt, was jetzt noch unter meinem Namen auf der Erde sich hinschleift, ist ein Grabstein, an welchem Tag für Tag weiter an der Grabschrift gehauen wird, Dein Brief kommt auch darauf. Und bei all dem, Kettembeil, sind Wir im Benehmen noch immer ganz der Alte, ja Wir hoffen zwar nicht, aber erwarten doch ruhig, ob nicht die geistige Harmonie einmal bei Uns möglich werden könne. Wir ertragen gnädigst Uns (den Mr. Christian) selbst."

Die typische Tragik des Genies oder doch des Phantasten, die sich in Grabbes Schicksal kundgibt, seine psychopathische Anlage lassen vermuten, daß der Dichter zu jeder Zeit einem gleichen Geschick anheimgefallen wäre. Aber man hat doch schon bald d i e Z e i t verantwortlich gemacht. In den Blättern für literarische Unterhaltung heißt es: „In Grabbe war viel Talent, aber er wußte die Masse, den rohen Stoff nicht zu formen und zu begrenzen. — Dieses Leben ward weniger durch niedrige Ausschweifung, durch soziale Vergehungen, Hohnsprechen der Sitte, Zucht und Ordnung, als vielmehr durch ein gänzliches Nichtwissen von allem was Form, ruhiger Fortgang und besonnene Bewegung ist, bezeichnet. Grabbe war ein tiefer Mensch, auch ein unschuldiger Mensch, wenigstens von Hause aus, aber in seiner Tiefe war es dunkel." Es wird dann weiter die Ansicht ausgesprochen, Grabbe wäre nicht untergegangen, wenn gütig prädestinierende Götter die Stunde seiner Geburt um 20 Jahre verlegt hätten. Es ist die Zeit, in der K l e i s t und P l a t e n unglücklich wurden, in der H ö l d e r l i n in Einsamkeit und Wahnsinn ein vielen Begabten eigentümliches Los wie ein finsteres Symbol repräsentierte. Auch M a r g g r a f behauptete damals: „In einer gesunden Zeit wäre Grabbe ein gesunder Heros von Bedeutung geworden,

seine kolossale Natur zerrieb sich in den kleinlichen Verhältnissen der Jetztzeit. Als dramatischer Einsiedler in einer unkräftigen Zeit mußte das Gesunde und Kernhafte zu Knoten und Knorren verwachsen.“ Der Mangel an Ablenkung trug zweifellos bei zu dem fortschreitendem Leiden eines so unruhigen Geistes. Nicht Grabbe allein, eine große Zahl von Leidensgenossen erklären das Freiligrathsche Verdikt, in einer Zeit der problematischen Naturen, wie sie Möller v. d. Bruck im Gegensatz zu den energetischen nennt. Ein merkwürdiger Philosoph namens Pitschaft, der sokratische Lebensweisheit verkündigte und der die Lebensweise der zynischen Philosophen Griechenlands soweit nachahmte, daß er in Ställen schlief, tauchte in Leipzig zu Grabbes Studentenzeit auf. 1819 starb zu Sondershausen einsam und verlassen der Dichter K. Wetzel, ein bizarrer Kauz, voll ungemessenen Selbstbewußtseins, der sich vorwiegend von Branntwein nährte. In Berlin gingen in selben Zeitläuften zwei Originale zugrunde: in der Charité starb Orion, der Aufsehen erregte, als er pomphaft seine Abreise zu den Griechen verkündete und in Leichenwagen übernachtete. 1836 verschied dort im Spital, vielleicht durch Selbsttäuschung gebrochen, Arendt, da er trotz mittelmäßigen Talents sich zum großen Lustspieldichter forcieren wollte. Leßmann endigte durch Selbstmord und Charlotte Stieglitz stieß sich den Dolch ins Herz, um ihren Gatten aufzustacheln. Elias Nibergall starb im jungen Alter und man fand im Stroh seines Bettes versteckt die unvermeidlichen Spirituosen. Holtei stellte 1833 in „Lorbeerbaum und Bettelstab“ Dichterloos dar. Byronische Zerrissenheit lebte wieder auf in der neufranzösischen Romantik.

Ja, die Zeit! Es ist das Unglück der Übergangsmenschen, der Epigonen, in der vergangenen Epoche zu wurzeln und mit ihrer Sehnsucht die Zukunft zu suchen. Grabbe gehörte in die Sturm- und Drangperiode, in die Zeit Schillers, in die Periode eines aufblühenden Naturalismus, nur nicht in das

öde dritte Jahrzehnt der Restauration. Die Romantik war verblüht, beschenkte ihn nur mit der unseligsten Gabe, der Ironie, der widerspruchsvollen Zerrissenheit, dem Spiel der Kontraste.

Von den Romantikern hat Grabbe Arnim und Brentano von ferne verehrt, Tieck schied sich äußerlich und innerlich von ihm, leider auch Immermann. Das junge Deutschland hat er von sich gewiesen. So stand er ganz isoliert. Überall, wo er Anschluß suchte, als freundschafts- und liebesuchender Mensch, oder in den Gemeinschaftskreisen der Literatur, war er schwer zu ertragen. Es war Schuld und Fluch zugleich. Ein Freund fürs ganze Leben war ihm nur Petri, von den Kritikern hat Menzel das meiste für ihn getan. Er selbst versuchte, in der Shakespearomanie das Haupt einer neuen Schule zu werden. An wen sollte er sich auch anschließen? Der letzte große Dramatiker war ihm Schiller, in ziemlichem Abstand davon folgten Kleist und Werner. Müllner schätzte er hoch, demnächst auch Immermann. Platen verehrte er nicht. Raupach verfolgte er mit Neid und Verachtung. Schillers heroisches Pathos, der berauschende Schwung seiner hohen Gedanken und wiederum die wie ein unheimliches Naturereignis hervorbrechende dämonische Leidenschaftlichkeit Shakespeares blieben die höchsten Muster. Wie Grabbe aber Tierisches und Göttliches in unheimlichen Kontrasten mischt, wie er neben dem Himmel die Pfütze malt, so ergibt sich aus dem Zusammenprall zweier in sich vollendeter Genien ein Geist des Widerspruchs, der das Zeichen der Romantik ist. Aber er hat das zwitterhafte Kunstideal der Spätromantik nicht als ein endgültiges angesehn. Auch die französische Neuromantik liebte er nicht, weil Victor Hugo auf unwirkliche Theatereffekte ausgehe.

Und Grabbe empfand es mit schmerzlicher Klarheit, daß all dieses Neue in seiner Üppigkeit nicht heranreiche an die Größe der Natur, für deren Wesen und Wirksamkeit er in

starker Unterströmung das tiefste Gefühl, den sichersten Instinkt besaß.

Aber überall ist diese lähmende Zwiespältigkeit aufzuzeigen, die Grabbe nicht emporkommen ließ, die sein fast einzigartiges Mißgeschick begründet hat. Dieselben Kritiker, die Grabbes Dramen rein nach ihrer Theatermäßigkeit bemessen, fanden es töricht, wenn Grabbe sich einen Platz im Bühnenwesen erringen wollte. Die Theater aber verschlossen sich ihm, obgleich sich „Don Juan und Faust“ bühnenrecht erwies und wiewohl er sich in den Hohenstaufen entgegenkommend zeigte. Und richtig ist doch, daß diese abweisende Haltung der damaligen Bühnenleiter nun erst den Dichter veranlaßten, sich ausschließlich an die Phantasie der Leser zu wenden. Und doch ist wohl kein Zweifel, daß Grabbe in der Zeit zwischen Kleist und Hebbel das stärkste dramatische Talent war. Aber auch hier regt sich wieder ein Widerspruch, der die Lösung des Problems Grabbe so schwierig macht: sein Stil ist dramatisch und lebendig, voll Bewegung und energischer Schlagkraft, sich in witziger Pointe zuspitzend. Aber das eigentliche Dramatische, die Charakterentwicklung, wird sehr schnell, nicht oberflächlich, aber konzentriert epigrammatisch erledigt. Indem Grabbe eine Situation voll ausschöpft, denkt er nicht an die Vermittlung mit den andern und an den Zusammenhang des Ganzen. Der Generalbegriff ist zu umfassend, die Phantasie zu expansiv. Zwar läßt sich mit einiger Mühe wohl ein zusammenhaltendes Band für die verschiedenen Tableaux finden, aber das geschlossene Drama geht aus von einem bestimmten Konflikt, erwächst aus einem Keim, der die ganze Handlung in sich schließt und aus dem das Ganze sich organisch entwickelt. Warum wurde Grabbe denn nicht Epiker? Hätte er Epen geschrieben, würde man ihn auf das Drama verweisen. Ruhe und Sachlichkeit sind Eigenschaften des Epikers, aber es sind Grabbes letzte Tugenden, er durchtränkt alle seine Gestalten mit seiner subjektiven Ironie.

Er sucht mit Vorliebe die Schlacht, das große drama tische Erlebnis seiner Jugend, das einzige, wahrhaft großartige politische Ereignis seiner Zeit. Nichts ist für den Dichter charakteristischer, als wie ihn dieses äußerlich monumentale Naturereignis voll malerischer Stimmungen, voll ungeheurer Spannungen und wilden dramatischem Leben immer gelockt hat. Und doch ist die Schlacht für den Künstler eine Sphinx, deren Rätsel weder der Epiker noch der Dramatiker bezwungen hat. Der Dichter selbst mag Feste der Einbildungskraft genießen, aber der Zuschauer solcher Phantasieorgieen geht doch oft mehr stark angeregt als gesättigt davon. Das denkbar glänzendste Bühnenschaustück vermag sich in die äußeren Bedingungen des Theaters nicht einzufügen.

Drei schöne Dinge nur gibt's: Frühling, erste Liebe, Krieg. (der Ausspruch klingt übrigens ganz Kleistisch). Krieg um sich auszutoben oder aus Todessehnsucht. „Gäb's doch Krieg". Was konnte Grabbe, der literarisch ohne festgefügte Gemeinschaft isoliert dastand, der, nachdem ihn sein Jugenddrang nach Leipzig, der Völkerschlachtstätte, und in die preußische Hauptstadt geführt hatte, in kleinstaatliche Verhältnisse, in die Misere einer „kleinen Garnison" gebannt blieb, in den Zeitverhältnissen befriedigen? Seine Jugend war erfüllt von dem gewaltigen Drama Napoleon und nun kam wie vor dem Anbruch der 100 Tage eine matte Zeit der Enttäuschung, die Restaurationszeit: ein Herumflicken und Herumstümpern statt großzügiger Reformationstätigkeit. So mußte selbst das Chaos der Revolution kühne und wilde Naturen wie ein grandioses Schauspiel voll dämonisch faszinierender Wirkung berücken. Fast im Stil von Grabbes Napoleontragödie sagt Heinrich von Treitschke vom Wiener Kongreß: „Der große Plebejer war gefallen, der einmal doch den Hochgebornen bewiesen hatte, was eines Mannes ungezähmte Kraft selbst in einer alten Welt vermag, die Helden des Schwertes verschwanden vom Schauplatz, mit ihnen die große Leidenschaft

die unerbittliche Wahrhaftigkeit des Krieges. Wie Würmer nach dem Regen krochen die kleinen Talente des Boudoirs und der Antichambre aus ihrem Versteck hervor und reckten sich behaglich aus.“ Was sollte ein so rücksichtslos gerader Charakter halten von der mit christlichem Öl gesalbten heiligen Allianz, von dem Gottesgnadentum dieser Monarchen, deren Kleinheit so grell im Licht des Tages gelegen hatte, wie sollte ein von der Scholle kommender Demokrat glauben an diese Volksbeglücker, denen der Schrecken der Revolution derartig in den Gliedern lag, daß sie alle freiheitlichen Bestrebungen alsbald verketzerten und verfolgten? Freilich regte sich alsbald der Widerstand. Aber Grabbe erschien das als Possenspiel, der große Gedanke der Revolution schien sich in komödienhafte Draperien verhüllen zu wollen.

Die Demagogenriecherei widerte ihn ebenso an, wie die burschenschaftlichen Ideale ihm lächerlich erschienen; dann kam die Julirevolution. Wie hätte er aufgeatmet bei großzügigen Ereignissen, bei einem die Luft reinigenden Kriegsdonnerwetter, in einer bismarckisch gesinnten Zeit. So wäre am ersten der gesunde Kern seines Wesens in national-volkstümlichen Werken offenbar geworden. Das Nationale! Grabbe hing an seiner Erdscholle, an dem Mutterboden seiner niedersächsischen Heimat, wie denn die einfachen natürlichen Gefühle nie erstickt wurden, nicht durch Unglück oder Ausschweifungen. Die Phantastik seiner Dichtung und der Realismus seines Lebens hätten zu einer harmonischen Einheit verschmelzen können, wenn er Kontakt mit seiner Nation gehabt hätte. Er hätte die Historie beseelt, neben den Kaiserdramen hätte er nicht nur die deutschen Märchen, sondern auch die deutschen Volksbücher (Faust), besonders auch den Ausbund niedersächsischer Schelmerei im Eulenspiegel lebendig gemacht.

„Wo gibt es noch Lebensfrische — Geldjuden überall“ wie echt ist dieser Stoßseufzer aus der Not der Zeit heraus empfunden.

II.

Eine Pilgerfahrt ist Grabbes künstlerisches Erdenwallen, ein ewiges Dürsten nach Größe, ein dämonisches Umhergetriebensein, ein Seufzen nach Erlösung aus der Zuchthausarbeit des Wollens.

Grabbe hat zuerst das Lebensproblem, das wie ein dunkles, drückendes Rätsel vor ihm stand, zu lösen versucht. Aber es ist, als ob zwei Feinde sich zu gegenseitiger Selbstzerfleischung übereinander herwerfen. Schillers ideale Begeisterung für die Freiheit, sein Menschheitsglaube wird durch die Schopenhauerisch - pessimistische Ansicht von der Sinnlosigkeit des Lebens erstickt. Schicksalsmäßig gesandtes Unglück, das einen schwachen, innerlich guten Menschen heimsucht, der aber leicht den Lockungen des Bösen unterliegt, die Verkehrung eines in allen Fugen erschütterten Rechtsgefühls — das hat er im „G o t h l a n d“ zeigen wollen. Die Qual seiner Seele flutet dahin, aber auch zugleich die trotzige Energie, die sich schmerzgestachelt im Zerstörungsdrang entladet. Er pocht trotzig an den Festen des Himmels, hinter denen die göttlichen Geheimnisse verborgen liegen, und wühlt mit unheimlicher Neugier in den Geheimnissen der Zeugung und der Fortpflanzung. Er grübelt über die Wollust und über den Tod. Das Evangelium der Liebe ist wie die Religion nichts ohne die Kraft des Glaubens. Grabbe aber sah sich in seinem Glauben bald erschüttert, er durchlebte die fürchterlichsten Gewissensqualen und eine wahre Todesangst durchschauerte den in enger naiver Frömmigkeit von Hause aus Wurzelnden.

Seine Seele schwebt im Kampf der finstern und lichten Mächte. Aber er hat seine Inspirationen mehr aus der Hölle als aus dem Himmel, er ist der Dichter des gefallenen Engels. Die Bosheit triumphiert hohnlachend, Wahnsinn und Verzweiflung verzerren das Weltbild. Grabbe versenkt sich in das Leiden der Welt, und wer diese Abgründe ausmißt oder mit seinem Verstande zu erschöpfen versucht hat, der wird wahnsinnig oder er kommt dazu, Geist und Herz zu be-

täuben und sich dem höllischen Geist der Lüge zu verschreiben, oder in starrem Trotz zu versteinern. Aus Shakespeare und Schiller sind die wichtigsten Bestandteile, die sich aus einer Analyse des „Gothland" ergeben. Doppelheldentum liebt auch Schiller, aber die Art, wie hier zwei Todfeinde aneinander gebunden werden, sodaß der eine gar den andern für seinen Freund halten kann, ist das Grundmotiv des „Othello". Die Monologe Gothlands, das in edlen Gefühlen schwelgende lyrische Pathos erinnern an Schiller, der leidenschaftliche Naturalismus, die Charakterentwicklung vor einer geordneten Intrigue an Shakespeare. P i p e r tadelt die unorganische Verbindung zwischen primitiver Natur und hoher Kultur im „Gothland". Das ist das wichtigste Problem: Shakespeare und Schiller sind nicht einheitlich verbunden. Es ist der Gegensatz von naiv und sentimental. Bei Schiller herrscht Gedanke, Reflexion, er geht von einer bestimmten moralischen Ansicht aus, verkörpert oft Standpunkte. Shakespeare schreibt die Naturgeschichte des Menschen; die Leidenschaft, die dunkle Tiefe des Charakters ist das Prinzip der Handlung.

Im allgemeinen gilt: Glühendes, farbenprächtiges Pathos lockte bei Schiller, scharfe Charakterzeichnung bei Shakespeare. Zuerst herrscht Shakespeare vor (Gothland), dann Schiller (Hohenstaufen), bis Grabbe seinen eigenen Stil findet, in dem die Form noch an den Briten, die Gesinnung aber stärker an den deutschen Dichter erinnern mag. —

Gleichzeitig mit dem Gothland schrieb Grabbe seine L i t e r a t u r k o m ö d i e, ein Autodafe. Er ergötzte die an fade sentimentale Kost gewöhnten Zeitgenossen mit einer kecken starken Lustigkeit als ein derber Pritschenmeister, dessen übermütige Laune unerschöpflich zu sein scheint. Alle öffentlichen und literarischen Zustände seiner Zeit bekämpft er mit den Pfeilen seiner Satire, und das muß der echte Lustspieldichter. Und die Schwächen, die dem Dichterberuf typisch sind und die sich immer wieder mit jedem literarischem Verkehr verknüpfen, hat er schonungslos und auch mit sittlicher Ent-

rüstung aufgedeckt in immer gültigen Aussprüchen, die noch heute angewandt werden, weil sie nicht unübertrefflicher und witziger gesagt werden können. Der Zeitgeist spiegelte sich in der Formlosigkeit wieder, in der spielerischen, in den extremsten Kombinationen sich gefallenden Ironie.

Die Personen vermummen sich, nehmen Masken an, beständig verändern sich die Züge ihres Gesichts, kaleidoskopisch, zerfließend. Der Satan erscheint als Heiratsvermittler, in allerlei Gaunerstreichen beweist er noch sein Dasein, in einer aufgeklärten Welt ist er eine naturwissenschaftliche Abnormität.

Hinter dem tollen Possenspiel barg sich doch auch tiefere Bedeutung: die ist z. B. zu erkennen, wenn der Satan, davon sich Grabbe selbst ein Teil fühlte, im Feuer des Ofens sich gemütlich zu fühlen anfängt; denn hier ist, in einen Possenscherz drapiert, die an sich furchtbare und grauenvolle Wahrheit zu erkennen, daß des Teufels Wesen eisige Kälte ist. Oft scheint das scharfe Schwert des Witzes nichts übrig zu lassen. Auch die Schwächen des großen Schiller bleiben nicht verborgen. Aber stellt einerseits der Teufel alles auf den Kopf, sodaß auch das Vortrefflichste nichts wert ist, so schwebt doch aus dem Chaos ein schöpferischer Geist in der Sehnsucht nach einem Messias.

Schon im Gothland schlug das Tragische in seiner Karrikatur oft ins Burleske über und das Grauenhafte ins Groteske und andrerseits suchte der in konvulsivischen Zuckungen der Verzweiflung gemarterte Geist gleichsam Erholung in einer ausschweifenden Lustigkeit. Der als Tragiker immer wieder Kraft, Vermessenheit, Überhebung als die Gipfel menschlichen Strebens verherrlicht hat, bewährt seine eigentümliche komische Kraft in der Darstellung schimpflicher Feigheit, lächerlicher Ohnmacht. Rattengift der Dichter ist in Wirklichkeit eine zitternde und bebende Memme. Oder Grabbe spottet seiner selbst, wenn er wie im Kindermärchen den brutalen Mordax grausige Mordtat begehn läßt an Schneider-

gesellen, die der Wind einer Serviette umwirft. Mit schärfster Selbstpersiflage hat er da den innerlich weichen, stark tuenden Renommisten gebrandmarkt. Auf die literarische Verwandtschaft des Grabbeschen Witzes haben wir hingewiesen, doch das an Rabelais erinnernde Grobe, Ungefüge charakterisiert sein Eigentümliches. Er begnügt sich nicht mit e i n e m Witz, sondern er will zugleich zart und derb, geschmackvoll und roh sein. Oft leuchtet es wie ein Sprühregen des Geistes, oft aber fühlen wir uns auch von einem disproportionierten Gebilde abgestoßen. — Dieser ironisierende Witz ist aber überall lebendig. Bei einer überlieferten Gestalt wird das sonst angemessene Gewand zu einer Maskerade und eine besondere Wirkung ergibt sich daraus, daß eine würdevolle Physiognomie sich in eine Karrikatur verwandelt, daß aus dem Mienenspiel etwa einer antiken Gestalt ein höchst moderner Bekannter Grabbes von recht zweifelhaftem Wert herausschaut.

Mit einer wilden Tragödie größten Stils und einer Komödie voll der allerkühnsten Intentionen mochte der Vermessene den ungeheuren Plan einer literarischen Reformation zur Ausführung bringen wollen. Aber reichte es nicht zum großen Reformator, so hatte er doch das Zeug zum kühnsten Revolutionär. Und deshalb verstand er es zwar nicht, den Gipfel der Vollendung zu erklimmen, wohl aber das ungeheure Wollen, riesenhafte Gärung, Ringen und Sehnsucht zu zeigen. So bannte er den Gehalt jener unruhvoll zerrissenen Übergangszeit in die zweite seiner Tragödien, den „Schlußstein seines Ideenkreises." Die unruhigen Grübeleien, die innern Nöte des Gothlanddichters sind auch der Mutterschoß dieser Tragödie; und auch der närrische Tiefsinn der Berliner Komödie hat die Form bestimmt, die mehr noch als beim Gothland die Einwirkungen der Romantik verrät. Da hat Grabbe in einer paradoxen Mischung von Altüberliefertem und moderner Spekulation, in einer unter der blendenden Hülle gehäufter äußerer Effekte gebildeten Vereinigung von Puppenkomödienmotiven

und ewig menschlichen Werten einen Barockbau getürmt, der sicherlich interessant und merkwürdig, aber nicht eigentlich groß genannt werden kann, hat er eine Bastardbildung gezeugt, die aus der Vermählung zwischen der tragischen Muse und dem satirischen Erdgeist entsproß. Am meisten unter diesem Zwitterwesen hatte der Teufel zu leiden, der aus blutroter greller Lohe mit Klauen und Hörnern wie der Springteufel auf dem Jahrmarkt, oder wie er im naivsten Volksaberglauben lebt, überraschend auftaucht, der als Verkörperung ohnmächtigen Neides so tiefe Wurzeln in des Dichters Seele findet und der endlich ein Inventar alles düsterdämonischen Tiefsinns sein soll, den nur Goethe oder Byron ausgesprochen haben. Die größte Schwierigkeit aber lag darin, daß ein übergeordnetes oder auch nur beigeordnetes Verhältnis zwischen dem Satan und seinem Opfer nicht geplant und auch nicht möglich war. Das widersprach dem Darsteller übermenschlichen Herrentums durchaus, seinen Heroen in den Vertretern der Geisterwelt eine gleichwertige Gegenmacht an die Seite zu stellen.*) Damit aber büßte das Stück die Glaubwürdigkeit ein; eine immanente Tragödie

*) Man vergleiche hierzu die Vortragsszene! Dieser Kontrakt ist von ausgeklügelter Spitzfindigkeit. Daß Grabbes Faust ganz anders wie in der Puppenkomödie oder in andern Stücken rasch und unverzüglich sowohl die Bedingungen wie die Forderungen angibt, zeigt die Selbständigkeit an, die er dem Satan gegenüber bis ans Ende behält. Sodann ist es in der Tat das äußerste Extrem des reinen eiskalten Wissenstriebes, wenn Faust statt „glücklich werden zu wollen“ schon mit der bloßen Erkenntnis, wie er hätte glücklich werden können, zufrieden sein will, womit nun wieder der tragische Konflikt angedeutet wird, der in den letzten Szenen Fausts Brust zerreißt, der nun doch gern glücklich werden möchte. Diese Selbsttäuschung wird erklärt durch die Natur dieses Erkenntnisdrangs als unendlicher romantischer Sehnsucht, in der eben in unbewußter Tiefe ein Dürsten nach Erlösung durch die Liebe schlummert. Faust ist wie ein Forscher, der, von der Aufklärungsphilosophie angeekelt, erst in der romantischen Gefühlsreligion tiefste ungeahnte Sättigung entdeckt.

Sonderbar und widerspruchsvoll ist es auch, wie der Ritter, indem er den Kontrakt formell zu erfüllen strebt, auch materiell die Geschäfte der

vermochte Grabbe auch nicht zu geben. Diese Halbheit, dieses Schwanken, der widerspruchsvollen Natur des Dichters entsprechend, ist der Grundmangel. Diese Mischung von Romantik und Naturalismus blieb unklar. Irgend ein Glaube muß da sein, der reine Skeptizismus ist nicht das Fundament für eine Weltanschauungstragödie.

Es war ein ungeheurer Plan: die graue Schattengestalt des geistigen Titanen und den blutvollen skrupellosen Lebensgenießer zu kontrastieren in Bildern von intensiver Farbenpracht. Aber es ist eine Phantasmagorie geworden, ein Streit zwischen Geist und Materie, keine dramatische Entfaltung zweier Charaktere, die in gegenseitiger Reibung sich umbilden, läutern oder zerschmettern. Statt dessen muß die Selbstcharakteristik herhalten und da der Dichter Faust und Don Juan nicht außerhalb ihrer historischen Umgebung als solche zeichnen konnte, hat er in zwei parallelen Handlungen die Vorlage nur ausgeschmückt. Einen gemeinsamen Boden für beide Sagen finden wir da, wo Faust und Don Juan sich in der Liebe nähern.

Dieser Don Juan nun ist keineswegs der leichtblütige Kavalier, der im Zaubergarten der Wollust lustwandelt, er soll vielmehr nach romantischer Art in unheimlich dämonischer Beleuchtung erscheinen. Alle Genüsse sind erschöpft; er ist blasiert und das Zerstörerische steht im Vordergrund. Er hat sein historisches Menschentum abgestreift und ist dafür Dämon oder Philosoph geworden.

Hölle besorgt. Denn Faust muß doch Höllenwürdiges begehn und außer der ergebnislosen Weltallsfahrt, die für Faust doch nur die schon vorher feststehende Schranke des menschlichen Erkenntnisvermögens bestätigt, steht der Ritter doch nur im Verhältnis eines bloßen Werkzeugs und äußern Machtmittels, während von einer innern Beeinflussung doch nur wenig und mit Mühe etwas zu bemerken ist. Überraschend und paradox ist endlich auch die Lösung, die dem Wortlaut des Kontraktes entspricht und die das Unmögliche fertig bringt, zugleich Faust und den Ritter zu ihrem Rechte zu verhelfen. — Vgl. übrigens den oben angeführten Brief an Kettembeil: Grabbes vergebliches Bemühn „das Scheidewasser des Verstandes auf sein Gefühl zu gießen“ macht auch die ganze Tragik seines Faust aus!

Faust läßt alle Organe verkümmern, um reiner eiskalter Wissenstrieb zu sein. Die ganze Welt wird sein Machtbereich bis auf Annas Herz, das „Fleckchen".

Faust sieht, daß rein menschliches Glück mehr ist als Wissen und Macht, er genest zur Liebe. Wir haben also drei Lösungen der letzten Rätsel: der Übermensch, wider das Schicksal angehend, zwar nicht gebeugt und zerbrochen, aber in sich verwesend, in dialektischer Selbstzersetzung zerbröckelnd und sich auflösend, in Schuld erstarrt, oder in zynischem Übermut, endlich zu Liebe und Menschlichkeit genesend. Der Übermenschengedanke bildet eine zentrale Stellung in Grabbes Ideenkreis und bildet eines der in die Zukunft weisenden Momente. Die Wurzeln liegen in der „riesenhaften Widerspenstigkeit" seines Ich, weiter in dem romantisch verstandenen suveränen Fichtianismus. Aber auch Schiller hat die Kraft verherrlicht, schon als Kantianer. Im „Wallenstein" hat er sich das Problem klarzumachen gesucht: der Gräfin Terzky ist Wallenstein der Riesengeist, der nur sich zu gehorchen hat. Auch Max verteidigt das Genie, das man falsch beurteilt, weil man es nicht versteht, aber er glaubt an das Edle in der Freiheit. Das ist der wahre Schiller. Grabbe geht darüber hinaus und die Berührungen mit Nietzsche sind auffallend und groß. Wille zur Macht, Preis des Heroischen und Starken in den Hohenstaufen, die Macht der Instinkte in Don Juan, wie Nietzsches trunkenes Lied den Triumph des Lebens trotz allen Wehs singt. In Nietzsche feierte ein Kranker dionysisches Leben. Grabbes Wahlspruch war „zäh und kühn", und ein Lieblingswort des Totkranken war „Lebensfrische". Nietzsche sieht in dem schlechten Gewissen eine schwere Erkrankung, Berdoa findet das Wort „aus Feigheit fromm". Für Heinrich VI. ist das Gewissen höchstens eine Zier für den Nürnberger Spießbürger. Nietzsche hat die asketischen Ideale der Priester „aus dem Schutz- und Heilinstinkt eines degenerierenden Lebens" erklärt, man vergleiche dazu die Antithesen in Don Juan: der Priester, der Gelehrte

und das Leben. Nietzsche haßt die Schopenhauersche Mitleidsmoral als sklavisch. Grabbes Held ist gefühllos und kalt, menschlichem Empfinden so fern, daß keine Träne die Starrheit lindern darf. Grabbes Faust sagt: „Dein Mitleid spar' — ich mag's nicht, hab ich Leid, so soll's mein eignes sein — ein fremdes würd es nur verdoppeln!" Und Sulla fragt das um Mitleid flehende Weib: „Warum?" Das führt zu Grausamkeit, aber auch zu heroischer Glückverachtung; beides eminent tragisch. „Der freie Krieger tritt auf sein Glück", sagt Nietzsche, der auch den Krieg für kulturfördernd hielt, und Grabbes Heinrich weiß, daß Menschengröße auf der eisigen Höhe, das Glück hingegen im Tale wohnt. Der Starke bindet das Schicksal an seinen Willen, wie das Eisen den Blitz anzieht. „Werdet hart" ist ein Imperativ Grabbes wie Nietzsches. Zarathustras des Gottlosen. Das vergöttlichte Tier in der Renaissance ist das Ideal und Napoleon der wahre Glücksfall. An Nietzsches Assassinenspruch „Nichts ist wahr, alles ist erlaubt" klingt an das Wort des Ritters: „Nichts ist das Recht, wer da siegt, hat Recht". —

Die Größe, die Grabbe im privaten und öffentlichen Leben nicht fand und die ihm auch als philosophisches Problem nicht genügte, suchte er zu finden in der Geschichte, wie sie sich in den Heroen konzentriert.

Auch hier liegt die Sehnsucht nach Lebenserhöhung zugrunde: Grabbe suchte sie zunächst in reinem Phantasiegebilden und Träumen und darauf in einer Welt, die nur zur Hälfte Schein und doch wieder Wirklichkeit, gewesene Wirklichkeit ist, in der Historie, im Nationalen, nachdem ihm Seelenfrieden und religiöse Erhebung ebenso in Scherben lag, wie das Sinnenglück und die höchste Erdenwonne der Liebe.

Die zeitlose Tragödie ist zu unterscheiden von der historischen und hier ist wieder zu unterscheiden, ob der Träger der Handlung der Heros ist oder das Volk, oder ob ein Familienidyll als Paradigma eine Zwischenform bildet. Grabbe schreibt dramatische Biographieen oder Epen, verbindet Zeit-

räume von Jahren, ja von Dezennien, in der Form an Shakespeare erinnernd, im Gehalt deutsch, national, westfälisch. Er glaubt seinem Volk etwas sein zu können und der Erfolg würde das Gesunde und Kräftige in ihm zur Blüte gebracht haben.

Zunächst wird die Zeit so geschildert wie sie ist. Dann sucht er moderne Tendenzen hereinzubringen bis zu jenen pikanten Wirkungen der letzten Skizzen. Kräftig aber schlägt überall hindurch das nationale Pathos und mit Bewußtsein erwägt er das Problem, wie sich Ich und Umwelt, Freiheit und Notwendigkeit beeinflussen. Den Sinn der Geschichte sucht er zu deuten durch Versenkung in das innere Leben ihrer aufragendsten Gestalten.

B a r b a r o s s a erschien noch veredelt und gemildert, aber H e i n r i c h VI. ist von unbarmherziger Großheit, ein Kolossalbild — aller Dinge furchtbarstes ist der Mensch. Aber was ist die Macht, die grenzenlose? — Ein Schlaganfall stürzt ihn hin. S u l l a, der blasierte Intellektualist, ist dem rauhen schwerfälligem M a r i u s, verwandt dem L ö w e n und H a n n i b a l, überlegen, aber da er alles hat, endigt er sein Laufbahn mit einem Bluff. Auch hier ist kein sicheres Ausruhn. Und es scheint eine Wendung einzutreten. Zweierlei bringt Grabbe von seinem Heroenkultus ab. „Kraft ist nichts, wenn sie nicht Glück schafft“, sagt F a u s t und der liebende Dichter. Sodann: das Heroentum sieht bei schärferer Kritik anders aus. N a p o l e o n war in Wahrheit gar nicht so groß, er entsproß dem Schoß der Revolution. Milieu, Volk, Zeitumstände sind die Hauptsache. Statt Freiheit Notwendigkeit. Die Großen sind nicht groß oder sie finden Undank, sie scheitern an der schlechtem Welt. In „N a p o l e o n“ ist die pessimistische Tendenz nicht so stark wie im „H a n n i b a l“. Der Schicksalsgedanke wird umgebildet. Worin äußert sich das Schicksal? In dem Widerstand der Masse und den undankbaren Gegenmächten. Grabbe erreicht nun eine besondre Größe in der realistischen Darstellung des Volkes. Er schildert die Masse nach seinem

eigenen Stil, indem er sie immer mehr als das ausschlaggebende Moment der Geschichte betrachtet, anders als Shakespeare, der die Masse nicht so in ihrem Wert schätzt und individualisiert, anders als der pathetische Schiller etwa in „Wallensteins Lager". Der gesunde kräftige Realismus, der aber nie etwas von Goethes „gutmütiger, ins Reale verliebter Beschränkung" hat, wird leider zersetzt durch ein auflösendes Element: Zynismus und Verzweiflung. Grabbe selbst hatte nichts erreicht bei guten und großen Bestrebungen, gewiß nicht ohne eigene Schuld, aber er war doch ein Mensch, an dem man mehr gesündigt, als er sündigte. So ist Hannibal mit Bitterkeit getränkt, trotz großer Verdienste verlassen, nicht überwunden in der Schlacht, wie Grabbe nicht in der Dichtkunst, sondern durch häßliche Tücken, Neid, Kleinlichkeit, Haß, wo er doch Liebe hätte finden sollen, wie es Grabbe in der Ehe und bei den Detmoldern zu finden hoffte. Wie zuletzt Hannibal — Grabbe seinen lang verhaltenen Schmerz lüftet, indem er sich auf die Erde stürzt und sie mit beiden Händen faßt, — (diese Szene sollte ins Lippesche Journal), — so hat er aus der Heimaterde noch einmal letzte Kraft gesogen und mit unendlicher Mühe noch ein ganz Eigentümliches und darum nur denen, die den Dichter lieben, Verständliches, andern aber Fremdes geschaffen: die Hermannsschlacht.

Das hat der Dichter gewollt, wenn wir Torso und Fragment zu einem Ganzen ausgestalten. Das war seine Lebensaufgabe. Aber die reine Wirkung hat er sich selbst verdorben durch allerlei Anspielungen, durch Mystifikationen, indem er sich selbst auf den Kopf stellt und ironisiert, der sich nicht vergessen kann und doch so glücklich wäre, wenn er es könnte. Hemmende Gewalten lassen es zur stillen Konzentration und damit zu gesegnetem Schaffen nicht kommen: Schwäche, Zerrissenheit, atavistische Roheit beherrschen ihn, die Zügel entfallen ihm und er wird von einer Art Besessenheit und trunkener Willenlosigkeit dahingerissen.

Zuerst ist Grabbe ganz auf Vorbilder angewiesen: in Gothland sind wiederzuerkennen Kohlhaas, Karl Moor, Othello, Richard III. u. a. Allmählich aber gewinnt er größere Selbständigkeit. Das fundamentale Verhältnis sind zwei Gegenspieler: Gothland und Berdoa, Don Juan und Faust, Marius und Sulla, die Hohenstaufen und der Löwe, Napoleon gegen Blücher und Wellington, sodann tritt das Milieu an die Stelle des einen Gegners. Jede Hauptperson hat ein größeres Gefolge von mehr oder weniger skizzierten Nebenpersonen, verräterische Mittelpersonen stellen die Verbindung zwischen den beiden Parteien her: z. B. Rolf, der Ritter. Gothland wiederholt sich etwas in Faust, Berdoas Teufeleien im Ritter, sein Realismus in der Lebensfreude Don Juans. Eine Gestalt soll immer die andre übertreffen z. B. Sulla soll wiederkehren in Heinrich VI. In allen Figuren aber ist Grabbe selbst potenziert. Er versucht die gewöhnlichen Lösungen zu umgehn. Die poetische Gerechtigkeit wird nicht wiederhergestellt, der Held erstarrt oder er fühlt nichts, der Endeffekt ist ein Bluff, ein zynischer Witz, eine pessimistische Weisheit: nihil est, alles ist eitel. In Heinrich VI. ist die Tragik eine rein immanente, er leidet nicht und fühlt objektiv nichts. Nicht daß ein Böser mit dem Guten kämpfte und mit Recht unterliegt, sondern der höhere Mensch geht unter durch Niedertracht und Verrat. Grabbes Thema ist hauptsächlich die Tragik der Herrschsucht, der Verblendung. Bei solchen Helden ist unsere Furcht größer als das Mitleid, das wir fast nur Hannibal entgegenbringen. Fehlt die eigentlich moralische Befriedigung, die stets ein harmonischer Ausklang ist, so haben wir doch die Empfindung des erbarmungslosen Schicksals: so ist die Welt. Eine Stufenfolge ist zu erkennen: der tragische Schmerz rast in der „bacchantischen Redseligkeit" des „Gothland", erstarrt in der tränenlosen Herzenshärte Heinrichs VI. und resigniert zu stummem Gram in Hannibal. Hannibal und die Hermannsschlacht stehn als Epen für sich. Tragödien von dieser Art haben ihre besondere Wirkung und ihren besondern

Aufbau. Starke Erregungen werden ausgelöst und erhöhen das Lebensgefühl, aber die Dissonanzen klingen nicht aus, sondern brechen schrill ab.

Abnorm ist die Proportion: ein Gebilde mit kolossalen Gliedmaßen erweist sich in einzelnen Teilen wieder ganz verkümmert. Ein Held von riesenhafter Einseitigkeit kämpft gegen geringfügige Gegenmächte, eine ungeheure Steigerung bricht jäh ab. Was für Resultate ergibt nun eine kritische Stellungnahme zu solchen Grundsätzen? Das Leben des Dramas ist Kampf und Konflikt, dreht sich um Werden und Entwicklung. Es zeigt sich aber, daß der Übermensch, der bereits in sich starr und unerschütterlich jenseits von gut und böse angelangt ist, zur Erregung dramatischer Wirkungen eigentlich ungeeignet ist. Es widerstreitet aber auch der dramatischen Wirkung, wenn das Verhältnis zwischen Spieler und Gegenspieler ein rein beigeordnetes bleibt, oder wenn die Unterordnung zu groß ist. Diese Helden, die sich gegenseitig selbst zerfleischen oder sich nur äußerlich berühren ohne innere Veränderung und Beeinflussung, entsprechen der Doppelseele in Grabbes zwiespältigem Ich, in dem über ewigem inneren Hader es nie zu einer harmonischen Einheit kommt, in der wir ein Schwanken beobachten zwischen einer ruhelosen leidenschaftlichen Exaltation, die selbst für den Dramatiker zuviel Explosivstoffe häuft, und zwischen einer undramatischen Objektivität, wie sie wiederum nur dem Historiker zur Zierde gereicht. — Die Fragen, die durch Grabbe neu aufgeworfen sind, lassen sich etwa dahin formulieren: welche Probleme bieten der Übermensch und die Geschichte dem dramatischen Genie? Wir werden an die Grenzen der dramatischen Schaffensmöglichkeit geführt, aber auch neue Perspektiven tun sich auf.

Aus seinen Gestalten ist Grabbe selbst wiederzuerkennen, wie er leibt und lebt. In Wirklichkeit der Sproß eines kleinbürgerlichen Milieus, aber in seiner trunkenen Phantasie sich an Einbildungen der Größe berauschend. Eine ungebundene

Natur, hochfahrend stürmend, zynisch verachtend, eine possierlich-boshafte Kreatur mit Krallen und Hyänenwitz, aber im Grunde der Seele auch Regungen der Sehnsucht. Sie verklären den Schluß des Gothland, läutern die Starrheit Faustens, schmücken den Heldengeist Barbarossas, erklingen in den Weihnachtsgedanken in Heinrich VI., erfüllen manche seiner Frauengestalten mit zartem Leben und derbe Männer mit treuherziger Wärme, flammen empor in dem nationalen Pathos Fausts, in Napoleon oder der Hermannsschlacht. Ein hinreißender Odenschwung herrscht noch im Gothland, eine an Gedanken der Größe sich berauschende und entzündende Phantasie und ein lyrischer Schmelz von meist elegischer Färbung. — Was Grabbe besonders in seinen Gestalten nach dem Leben nachgebildet hat, ist der Typus des pfiffig-verschmitzten Westfalenbauern, des verschlossenen düstertrotzigen Niedersachsen. Schon in der Berdoabestie ist Schelmerei und Pfiffigkeit, aus dem Leben gegriffen sind Leporello, der Schulmeister in „Scherz, Satire, Ironie“, Landolf und Wilhelm, Turnu, die Westfalen der „Hermannsschlacht“.

Den Charakteristiker reizen in der Menschendarstellung besonders die auffallenden, von der Norm abweichenden Gestalten, die Krüppel, Mißgebornen, Sonderlinge, insbesondere der Jude mit seinem Gebärdenspiel; sodann sei noch hervorgehoben, welchen bedeutenden Raum die Psychologie des Greises spielt: diese verhutzelten gefälteten Antlitze, das degenerierende Triebleben, das unheimlich abnorme Formen annimmt (hier liegt ein grauenvoller Reiz), dieses letzte Aufflackern einer absterbenden Wildheit, dieses Haßgefühl, das als letzter Bodensatz bleibt in der Ruine ihrer Seele.

Der Realismus zeigt sich geneigt zu satirischer Betrachtung, der Naturalismus geht noch weiter, er sieht den Schmutz auf den Dingen. So wird Grabbes Witz fast immer feindlich-zynisch. Echte Galgenphysiognomien tauchen immer wieder auf, Schurken aus Zuchthaus und Galeere wie Berdoa und Tocke; Spitzbübisches in Leporello, der auch verächtlich und feige

ist, und in dem Ritter. Kriminalistisches etwa in den Italienern, den Bischöfen der Hohenstaufen oder in dem dreiköpfigen Ungeheuer des Hannibal. Kräftige und zornige Satire wider Heuchelei und Unnatur in Don Juan, humorvolles Behagen im Bischof von Mainz, in Blücher u. a.; die Berliner Ironie in dem Freiwilligen, Karrikatur, Übertreibung, Verwandlung, Metamorphose in den Lustspielen. Zynisch wird er gern, wenn er Juden zu charakterisieren hat (Napoleon, Aschenbrödel).

Das Zynische nimmt aber keineswegs in seinen Darstellungen der Liebe einen zu breiten Raum ein. Berdoas Bockgestank ist zwar überall zu wittern, wo Pöbel geschildert wird. Aber Grabbe hat mit Recht behaupten können: Meine Weiber enden bis jetzt immer edel, unbefleckt, kleinere Rollen ausgenommen (26. VIII. 35 an Petri).

In Gothland erscheint die Liebe als tierisch-bestialischer Trieb und andrerseits als phantastische Verstiegenheit. Shakespeares Julia ist Grabbe zu einfach und sinnlich und Goethes Gretchen versteht er nicht. Da erinnert er an den Schiller der Lauraoden. Merkwürdig verschieden wertet Grabbe das Verhältnis zwischen Mann und Weib. Die Hohenstaufenkaiserinnen schwinden dahin vor ihren übermenschlichen Gatten; das mag ein Shakespearescher Zug sein. Grabbe läßt sie in zarten Epigrammen reden oder er findet einen Ausweg in der Bildersprache, in der sich Verstand und Phantasie vermählen. Sinnlich auflodernades Gefühl schildert er nicht, aber es reizt ihn Liebesspiel und Getändel, und das ist ganz eigentümlich, wie auch hier der Urinstinkt der Grausamkeit zum Vorschein kommt und wie in der Zärtlichkeit ein bischen Beißen und Kratzen ist gleich einem Katz- und Mausspiel. Erscheinen Grabbes Frauen zuerst den Männern untergeordnet, so haben wir doch auch Liebhaber, die um die Gunst der Geliebten flehn (Nannette und Marie, Aschenbrödel). Die letzten Frauengestalten haben dagegen etwas Herbes, Energisches, gleich Frau Lucien,

sie sind voll ernsten patriotischen Sinnes und treiben die Männer vorwärts (Agnes, Adeline, Alitta, Thusnelda). Keineswegs sind die Frauen nur Nebenfiguren in konventionellen Liebesepisoden. Das Wesen des Weibes als das Thema der eigentlichen Frauentragödie (Hebbel) versucht der Dichter in „Don Juan und Faust“ zu erschließen oder es soll sich offenbaren in Sprüchen wie diesen: „Das Weib sieht tief, der Mann sieht weit, Euch ist die Welt das Herz, Uns ist das Herz die Welt“ (Agnes). Verstand, Geist, Hingebung, Herzenstakt hat Grabbe am Weibe höher geschätzt, als Schönheit und Sinnlichkeit. Sie haben den Frieden.

Freundschaft und Liebe haben dem Dichter manch zartes und inniges Wort entlockt und sein scharfer Verstand hat manche feine Wendung geprägt, in der der metaphysische Hintergrund seines Dichtens erscheint. Seit Gothland macht er sich Gedanken über den Tod (Heinrich, Hannibal, Varus) und der Seelenwanderungsgedanke taucht nicht nur in „Nanette und Marie“ sondern auch in „Hannibal“ auf. Man sollte den Dichter nicht nur in seiner bestialischen Wildheit und in seinen wüsten Roheiten völlig charakterisiert glauben. Freilich ein rücksichtsloser Wahrheitssinn stachelt ihn wider Schein und Heuchelei, er selbst gibt sich auch ganz ungeschminkt mit allen seinen Unarten, ja er zeigt geflissentlich seine ordinären Manieren, weil er selbst die Verstellungskünste, die jeder aus Klugheit oder aus gesellschaftlichem Taktgefühl übt, absichtlich verschmäht. Für seine Zeit ging er im rücksichtslosen Naturalismus wohl am weitesten, besonders in den Volkstypen, die er nach ihren animalischen Trieben (Ernährungs- und Fortpflanzungstrieb) differenziert, aber ein konsequenter Naturalist war er nicht, dazu war sein Temperament zu stark. Er macht sich über seine eigenen Figuren lustig, um den Kritikern zuvorzukommen, kann Anspielungen und Einfälle nicht unterdrücken, gießt moderne Schlaglichter aus. Häufung viel unverarbeiteten Stoffes, Kapriciöses sind die Angriffspunkte seiner Kritiker.

III.

Betrachtet man den Bau eines Grabbeschen Dramas, so wird man finden, daß er kurz abtut, wobei sonst der Dramatiker am längsten verweilt und daß er eingehend behandelt, was sonst als Nebensache gilt. Das einheitliche Interesse wird zersplittert. Was ist ihm die Handlung, was eine geordnete Intrigue? Das äußere Gerüst baut er eilfertig aus von überall hergetragenem Material. Da ist nichts Eigenes, nichts Selbständiges, nichts das auch nur interessierte.

Es ist eben die Technik des romantischen Dramas, die Rahmenerzählung, die der Dichter nicht zu seinem Heile vorfand und die ihn in seiner Neigung noch bestärkte, die Personen seiner Dramen zu Organen seiner persönlichen Stimmungen, zu Gefäßen seiner Einfälle zu machen. So ist z. B. der Dialog zwischen Don Juan und Leporello angefüllt mit Reminiszenzen an Shelley oder Byron und auch Faust fällt öfters aus der Rolle, wenn er zu philosophieren beginnt. Anfangs sind diese Anspielungen im Geiste der Romantik literarischer Art, dann spielen im Sinne der jungdeutschen Schule politische Tendenzen hinein. Der Aufbau der Szenen erweist sich z. T. als äußerst einfach und primitiv, ein bloßes Aneinanderreihn einzelner Tatsachen, andrerseits aber kommt es wieder zu außerordentlichen Häufungen: Grabbe wiederholt die Haupthandlung durch ein Schattenspiel im Hintergrund, hält hinter die tragischen Figuren den Hohlspiegel der Satire oder legt vornehin ein komisches Intermezzo (vgl. Don Juan und Faust).

Grabbe schiebt die entlegensten Dinge zusammen und kombiniert die wildesten Gegensätze. Böse Kritiker sprechen hier wohl von Grabbes Taschenspielerkünsten. Neben einfacher thematischer Verwebung kombiniert Grabbe auch riesige komplizierte kontrapunktische Gebilde. Über einer mächtigen Dominante schwebt ein Reigen von Melodien voll greller Übergänge und mit schrillen Dissonanzen.

Im einzelnen seien folgende Beobachtungen vermerkt. Eine große Rolle spielt der M o n o l o g und zwar als direkte Charakteristik. Technisch kann die Schwäche der dramatischen Entwicklung nicht schlagender gekennzeichnet werden. Den Idealisten in Gothland kann Grabbe nur durch dieses Mittel zeichnen, in den Hohenstaufen war für Heinrich den Löwen nur durch Monologe Raum zu schaffen. Don Juan und Faust treffen kaum zusammen, jeder erhält drei Monologe zugewiesen: der große Faustmonolog ist ein Auf- und Niederwogen von Gründen; bestimmter ist der letzte Faustmonolog in These, Gegengründe und Entschluß zu gliedern. In den letzten Dramen wiegen die kurzen Apostrophen vor. Das Beiseitesprechen ist ein bequemer Notbehelf, den Grabbe aber gerade in den letzten Dramen durchaus nicht verschmäht. Die Szene beginnt mit dem Monolog oder dem Dialog häufig als Auftakt oder sie schließt auch wohl so ab.

Nur maskierte Monologe sind aber auch eine Reihe von Dialogen, in der subordinierte nebensächliche Personen der Hauptfigur den Anstoß geben sich zu äußern: hierhin etwa gehören die Depeschen und Adjutanten im Napoleon, die Botenszenen in „Marius und Sulla“ und namentlich in „Hannibal“. Selten ist eine ruhige Entwicklung, eine organische Kontinuität. Es ist ein Nacheinander von verschiedenen Momenten mit oft merkwürdigen Übergängen. Oft zerreißt ein Gefühlserguß Zusammenhang und objektive Form, eine Zwischenfrage gibt ein neues Moment, der Fragende sieht etwas und an diesen Gegenstand knüpft sich eine neue Wendung (Napoleon-Hannibal). Worte werden aufgegriffen und schärfer pointiert, einer fängt die Worte des andern auf und ergänzt sie in seinem Sinne. Kontrast, Antithese, Doppelsinn in verdoppelter und verdreifachter Form ist überhaupt ein Charakteristikum Grabbes, besonders häufig ist dementsprechend der Z a n k d i a l o g, doch beachte man, wie sich auch hier das Tempo lindert: Berdoa und Holm, Don Juan und Faust, Hannibal und Scipio. Selten ist der modifizierende Dialog, z. B. Constanze

sucht vergeblich den starren Sinn Heinrichs zu lindern. Duelle und Zweikämpfe bedingen eine besondere Figur des Dialogs. Die nicht sehr häufigen Ensembleszenen (in Gothland vier, in Don Juan und Faust drei) enthalten häufig Aneinanderreihungen, doch hat Grabbe auch eine Reihe von Szenen gebaut, in denen die Parteien kunstvoll gegenübergestellt werden, in denen eine mächtige Steigerung zu erkennen und eine wenn auch nicht äußerliche Einheit zu bewundern.*) (Reichstagsszenen — Senatsszenen). Wir haben Gerichtsszenen (Gothland — Hermann), Gastmähler, Gelage (Don Juan und Faust, Scherz, Satire), (das Saufen spielt in allen Dramen seine Rolle), Ballfeste (Don Juan und Faust — Napoleon), Umzüge, Reichstage, Volksszenen, Schlachten.

Manche technische Besonderheiten sind die äußere Ausprägung innerer Eigentümlichkeiten des Dichters. So gibt sich die tief im Charakter des Dichters wurzelnde Tücke kund in heimlichem Beiseitesprechen (Hermannsschlacht), in den den Sinn der Worte verändernden Echos (Don Juan), in den Hetzreden Berdoas. Wie ein Meuchelmörder mit Triumphgeheul über den Ahnungslosen aus dem Versteck heraus herstürzt, so wiegt der Mohr mit einem beruhigenden: er ward nicht getötet, Gothland ein, um sodann schadenfroh zu frohlocken: er ward geschlachtet.

---

*) Vortrefflich gebaut ist z. B. in den Hohenstaufen diejenige Szene, die den Abfall des Löwen schildert: in mächtiger Sehnsucht erwartet der Kaiser seinen Freund; da trifft den ganz Unvorbereiteten die mit schroffer Ehrlichkeit vorgebrachte Absage des Löwen. Der Kaiser muß zunächst das Ungeheure zu fassen suchen. Dann aber flammt es aus innerstem Grunde auf wie urgeborne Glut der Entrüstung und der nach starken äußeren Ausdruck ringende Dichter läßt die leidenschaftliche Erregung hinübergreifen auf des Kaisers Umgebung wie eine riesenhaft umsichgreifende alles verzehrende Feuersbrunst. Nach diesem ebenso jähen wie ungeheuren Anschwellen, das so überaus charakteristisch für die Grabbesche Kunst ist, nach diesem entfesselten Orkan und Tumult der Leidenschaften ertönt nun besänftigend und lösend eine Stimme des Himmels, senkt sich wie eine Friedenstaube das versöhnende Wort der Beatrice. Die rauhen Helden beschwichtigt ein zartes Weib.

Eigentümlich für die Form sind noch eingestreute Lieder, Parallelszenen, schroffe Übergänge, Kontraste, wenn z. B. nach dem Bannspruch Beatrice erscheint, wenn Hannibal auf einem ländlichen Fest den Tod des Bruders erfährt, (vgl. die Senatsszenen und Reichstage). — Immer sind natürlich nur einzelne Figuren ausgeführt: zuweilen besteht eine Rolle nur aus ganz wenig Worten oder sie fällt ganz unter den Tisch, (Beatrice in Heinrich VI). In den ersten Stücken ist der Bau regulärer als in den späteren. Charakteristisch ist, daß der Dichter überall die Zahl der Handlungen möglichst zu vermehren sucht, unter drei, vier Handlungen tut er's nicht.

Die Exposition und die verschiedenen Schichten im Gothland betrachteten wir früher. Der vierte Akt retardiert, in „Don Juan und Faust" liegt der Höhepunkt im dritten Akt. Eigentümlicher dem epischen Charakter entsprechend ist der Bau der historischen Dramen. Die Gegenmacht beginnt gewöhnlich das Spiel. Barbarossa wird in den beiden ersten Dramen im Unglück geschildert, im dritten kommt es zur Versöhnung, der vierte Akt retardiert und im fünften steht der Kaiser nach Niederwerfung des Löwen auf der Höhe. HeinrichVI. exponiert ähnlich wie Barbarossa, der Kaiser ist von Schwierigkeiten umringt, der zweite und dritte Akt sind ganz episodenhaft, der Höhepunkt fällt dicht vor den Schluß des Stückes. Hannibal beginnt mit der Spitze und fällt von da an, dabei verschlingen sich verschiedene Handlungen. Was gewöhnlich in den Hermannsdramen den Hauptinhalt ausmacht, verlegt Grabbe in die Einleitung, in den einzelnen Tagen lassen sich aus dem Hin und Her einige Steigerungen wohl herauserkennen. Das historische Drama als Atmosphäre des Heros und rein zufälliges Tatsachenmaterial sind sich zunächst gegenübergestellt, aus der Verschmelzung von Charakterentwicklung und scheinbar zufälligen äußern Bedingungen aber ergibt sich ein Grabbe eigentümliches Prinzip für das historische Drama.

Hat der historische Wirklichkeits- und Wahrheitssinn Grabbe die beschränkte Form des an die Bühne gebundenen Dramas durchbrechen lassen, so bildet sich doch gegenüber der früheren Formlosigkeit ein neues Prinzip der Einheit immer mehr aus, sofern der Held in das Milieu eingeordnet wird, das erst mehr als nebensächliche Staffage, nach und nach immer mehr als beherrschender Untergrund, als geistiges Klima hervortritt. Zugleich hat Grabbe in der konzentrierten Skizze eine ihm gemäße Stilform gefunden (ungefähr gleichzeitig mit ihrer Einführung im Russischen durch Gogol und Turgeniew).

Wie Grabbe dazu kam, lehrt die Betrachtung, daß malerische Impressionen vielfach die Ausgangspunkte sind. Er sieht seine Gestalten in einer sprechenden Gebärde von einem stimmungsvollen Hintergrund sich abhebend: man vergleiche Gothland in der Gruft, Napoleon am Gestade von Elba, Hannibal auf der Flucht und Abschied nehmend, Hermanns Traum im Teutoburger Walde. Oder man beachte die brieflichen Bekenntnisse: ich schwebe wie ein Geier über der Peterskuppe, die See braust wie eines Löwen Mähne, mein Herz ist grün vor Wald, das brennende Carthago spiegelt sich in Scipios Brustharnisch u. a. Ein solches höchst malerisches Motiv enthält oft den Keim zu einem ganzen Drama.

Diese genialen Tiefblicke gehören zweifellos zu den größten Momenten der Kunst Grabbes. In den Augen seiner Helden leuchtet's grundlos wie von wundervollen Visionen. Man vergleiche die plötzlich aufzuckenden Inspirationen bei den Hohenstaufenkaisern: ganz impulsiv taucht aus der Tiefe der Gedanke an die Heirat mit der Constanze (in Wahrheit ein Gedanke so betrügerisch wie auch in seinen Konsequenzen ein tragisches Trugbild). Ein mächtig geschauter Tyrannentypus liegt der Hagenauer Reichstagsszene zugrunde, in den Augen des besiegten Löwen spiegelt sich ein großartiges Zukunftsbild von siegreich das Meer erfüllenden Flotten. Alle diese Helden haben das Glück der Phantasten, in großen vorahnen-

den Momenten ihre Seele erglühen zu fühlen von einem trunkenen Rausch, einer heiligen Begeisterung. Freilich verführt diese Kraft genialer durchdringender Intuition, wie sie dem Dichter in begnadeten Augenblicken aufleuchtete, auch wieder zu unstatthaften Antecipierungen wie wir dies beim Gothland und in „Don Juan und Faust“ aufzeigten.

Diese große Anschauung, diese Impressionsfähigkeit ist vielleicht Grabbes höchstes Glück, die Gabe, die des Dichters Genialität am unverkennbarsten zeichnet. Aber freilich nicht immer löst es sich aus stärkster und mächtigster Spannung mit höchster Notwendigkeit, wie der Blitz aus Gewitterwolken (Heine schien Grabbe wegen dieser Plötzlichkeiten, dieser Naturlaute nur mit Shakespeare zu vergleichen). Zuweilen ist es auch nur wie ein Wetterleuchten: „ein Blitzen ferner großer Vorstellung, aber die zitternden Hände greifen vergebens danach.“*) Und dann kommt es auch wohl vor, daß dem wilden Wunsch keine Wirklichkeit mehr entspricht, dann wird die äußere Begleitform dennoch nachgeahmt: die großspurige Gebärde, die renommistische Pose der Kraft, die Grimasse. Oder bis zum formenden Wort geht zuviel von dem ursprünglichen Eindruck verloren. Und dann fehlt die Lust, nach so festtäglichen Erlebnissen die Arbeit des Alltags zu verrichten, nach kurzem dionysischen Rausch an die nüchtern stätige Tätigkeit planvollen Ausgestaltens heranzutreten. So findet man massenhaft unverarbeiteten Stoff und so haben wir unmittelbar nach einer übermächtigen genialen Offenbarung den Eindruck von Ohnmacht und Schwäche. Diese Grenze ist angedeutet in den Worten Gutzkows: „das sind die alten großartigen Bilder, von denen zwei Drittel immer so originell sind, und das letzte Drittel immer so steif irdisch und ungelenk.“

---

*) Von hier aus erklärt sich Grabbes Alkoholismus am ersten.

IV.

Der „Wildgeruch“, eine wahnwitzig ausschweifende Einbildungskraft und als disharmonischer Ausklang eines ungelösten Konfliktes das Bizarre, Burleske, Groteske bezeichnen nach dreifacher Hinsicht die Eigenart der Bildersprache schon des Gothlanddichters.

Grabbes aufgeregte Phantasie wird bedrängt von Bestien und Menschenfratzen. Die Wildheit Grabbes charakterisiert sich am besten durch die Menagerie grotesker Tiergestalten, aus der seine Bildersprache hervorgegangen.*) Der Mensch ist eine Bestie. In Gothlands Brust sind Tiger eingebettet, Berdoa ist ein Hyäne, Faust ist ein Raubtier, er schnaubt nach Liebe wie ein Tiger nach Blut. In dem Monolog des vierten Aktes heißt es in bekanntem Umschlag der Stimmung abscheulich und geschmacklos: „Muß man denn zerreißen, Um zu genießen? Glaub's fast, wegen der Verdauung. Ganze Stücke schmecken schlecht, Mir sagen's Seel' und Magen.“

Wenn Grabbe Heinrich den Löwen schildert: die Augen funkelnd und lechzend, die Adern geschwollen, so sieht er einen wirklichen Löwen in natura vor sich. Die geschwollenen Adern und Stirnfalten schildert Grabbe überhaupt öfters (Gothland, Hannibal). Die Hyäne erscheint in Gothland und Hannibal; der Teutoburgerwald gleicht dem Auerstier; Rom ist eine Wölfin; Bär und Dachs gehören der Bildniswelt Leporellos an. Von weiteren Tierbildern sind vorherrschend: die Katze (Don Juan und Faust, Gothland); Hund (Briefe — Don Juan und Faust — Heinrich, Hannibal, Thusnelda: Nachkläffer im Busen) — die Ratte (fehlt kaum in irgend einem Drama) — weiter Pavian, Frosch, Stacheligel — sehr bezeichnend das

*) Ich möchte zu diesen Tierbildern zwei Analogien anführen: einmal verweise ich auf die ungefügen riesenhaften Bestien der germanischen Mythologie oder auf die grotesken Tiergebilde, etwa den Frosch oder die Kröte, im deutschen Märchen. — Sodann ist es von Henrik Ibsen bekannt, daß er sich durch eigentümlich verschnörkelte Tiergestalten auf seinem Schreibtisch inspiriert fühlte. Sein Bildhauer Rubek wittert überall hinter den Menschengesichtern unheimliche Tierfratzen.

Krokodil in „Nannette und Marie“ und „Aschenbrödel“. Gothland und Berdoa kämpfen wie Tiger und Schlange. Und jenem Bereich giftgeschwollenen schleichenden Gewürme gehören ferner an Viper, Natter, Hydra, Drache (Anna als Abgottschlange, die Hydra des Zweifels, im Hannibal die afrikanische Natter mit tausend Schweifen, das Gift ein wimmelndes Schlangennest). Neben der Gestaltung riesiger Raubtierbestien gefällt sich Grabbes seltsame, pathologisch wirkende Phantasie in der Darstellung winziger grotesker Tierfiguren: Wurm, Würmchen, Milbe, Cicade, Mücke (Beatrice), Fliege (Leporello im Gletscher; im Hannibal beschmutzten die Stutzer die Gassen wie die Fliegen die Teller und der Despot wird mit einer Schnecke verglichen, einer der Dreimänner mit einer meckernden Ziege), Schmetterlinge — Walfische. — Aus der geflügelten Welt ist allbeherrschend der Aar, der Adler, der sich majestätisch im Äther wiegt, dem Adlerfittich gleicht die schimmernde Abendröte; drei Riesenadlern gleich durchzucken die Empfindungen die Menge der Lombarden, es wiederholt sich das Wortspiel von dem gerupften Gefieder bei den Römerdramen. Wir treffen noch Sperber, Habicht, wilde Hühner. — „Der Mensch trägt Adler in dem Haupt und steckt mit seinen Füßen in dem Kote.“ Der Mensch ist eine Bestie, ein Klumpen Dreck, ein Gebild aus Materie, und andrerseits ist er Geist mit einer Seele aus der Sternenwelt. Der Naturalist hat den Romantiker nicht ertöten können; in diesem persönlichen und historischem Zwiespalt liegt Grabbes Tragik. So schaut er sehnsüchtig nach den Sternen; das Firmament mit seinem leuchtenden Schmuck prunkt in seiner Bildersprache, insbesondere aber reizen ihn in bizarrer Mystik die wunderlichen Formen, die grellfarbigen Bilder jener Region, die er wie ein Naturmensch mit abergläubischem Schauer atavistisch betrachtet. Die Dioskuren als Freundschaftssymbol erscheinen in Gothland, Hohenstaufen, Hannibal, die Geliebte ist ein Stern, der Himmel ist ein umgestürzter Becher, ein dunkles Auge, der Aether eine Kuppe. Neben Regen- und Himmelsbogen er-

scheinen mit Vorliebe Kometen und Meteore (Anna, Hohenstaufen). Ins unendliche All einzutauchen ist berauschende Lust!

Hier haben wir Kardinalfälle für die Grabbesche Bizarrerie, die in einer Art geistiger Herrschgier die fernsten Extreme, das Erhabene und Gemeine, in einer Wendung zu bewältigen trachtet. Die Sphärenkreise werden zu ringelnden Würmern; des Zertrümmerers Luther Feder wird mit einem Kometenschweif verglichen, bei der Milchstraße denken Marius und Tancred an eine graue Locke, der Ritter weiß noch einen realistischeren Vergleich. Das Himmelsgewölbe ist eine riesige Schädelhöhle: die Menschen wie zirpende Grillen darin; wie Läuse darauf. Hannibal sagt: sie schneidern den Himmel zu einem Kleid, daß die Sterne darin ersticken und die Donner engbrüstig werden; er zaust die Alpen an dem Schneehaar, daß die Flocken stieben. — Ebenso charakteristisch sind die Wetterbilder: wie oft läßt der Schmetterer es gewittern in Blitzen und Donnern, wie oft sendet er den Wetterstrahl aus der Wetterwolke.

Dreierlei soll damit gleichzeitig charakterisiert werden: das einer Naturgewalt gleich Großartige, der schneidendste Kontrast, sowie auch das Unerhört-Plötzliche, das Verblüffend-Unvermutete.

Mit lyrischer Gefühlsinbrunst sich in die Natur zu versenken, war dem Dichter besonders in den ersten Dramen nicht gegeben. Wir finden die Berge seiner Heimat wieder; dann sucht er das Kolossale auf: die Erdtitanen der Alpen, einstürzende Welten, aufkochende Meere. In „Don Juan und Faust" flammt der Eichwald, Faust gleicht der innerlich glühenden Tanne; der aufrauschende Baum im Frühling ist Sinnbild der erwachenden Liebe. Der Teutoburger Wald rauscht in dem letzten Drama mit knorrig eigentümlichen Bildern, die Römer fassen die Berge an den Schöpfen, wie die Bewohner an den Haarbüschen. Wie denn in den letzten Dramen öfters an die Umgebung angeknüpft wird: Napoleon auf Elba vergleicht die Muscheln mit den Thronen.

Die Größe und Wildheit der Phantasie Grabbes zeichnet sich in seinen Bildern ab. Die Kühnheit seiner Einfälle, die Originalität seiner Ideenassociationen erhebt ihn zu einem einzigartigen Phänomen der deutschen Literatur. Aber gar zu leicht entartet diese ausschweifende Einbildungskraft in das Seltsame, Bizarre, Barocke, zu Gebilden, in denen eine dem Zügel der Urteilskraft entflohene Willkür ihr launenhaftes Spiel treibt. Diese Vermischung heterogenster Dinge, dieses Beieinander des Auseinanderliegenden erinnert an Traumerlebnisse, aber hier sind es noch die Träume im Fieberrausch bis zu alkoholischen Delirien. Auch die grandioseste Phantasie muß durch ein inneres Gesetz, durch Formen, die wir noch so frei auffassen mögen, gebändigt werden. Bei Grabbe aber ist das Gefühl nicht ruhig genug, die Anschauung nicht immer gesättigt, um Bilder von sinnlicher Leuchtkraft und von plastischer Fülle zeugen zu können. Der schöpferische Prozeß in seiner Originalität, aber auch in seinen Mängeln, wird uns offenbar: die fieberhafte Unruhe im Tempo, das Unregelmäßige in der Färbung, das Paradoxe. Man hat auf die innere Kälte bei allem Feuer der Einbildungskraft aufmerksam gemacht, man vermißt das Naive und fühlt selbst in der Extase das Bewußte heraus. So findet man bei einer Analyse der Bildersprache viel Ergrübeltes, das von der glühenden Phantasie nicht restlos verzehrt wird, Reflektiertes, das die Anschauung tötet oder lähmt, Neigung zu verstandesmäßiger Allegorie. Hier liegt ein Fehler in der geistigen Organisation.

Der Vergleich findet das Gemeinsame, der Witz sucht das Verschiedene. Letztere psychische Kraft überwiegt bei weitem. Im Gothland mit seiner tropischen Bilderfülle haben wir noch ausgeführte Vergleiche. In „Don Juan und Faust" ist es mehr wie ein blitzartiges Aufleuchten, ein elektrisches Aufglühn. Wenn anfangs die Vergleiche weit hergeholt werden, wenn Fremdartiges, Fernabliegendes bevorzugt wird, so ist später mehr das Bemühn erkennbar, aus der Umgebung und

der persönlichen Sphäre Bilder zu schöpfen. Im Hannibal werden die Bilder konziser und diese Kondensierung, sofern sich Mäßigung und Kraft hier paaren, darf sicher als Vorzug oder Fortschritt gelten, dagegen ist die Hermannsschlacht noch karger. Kontrast und Paradoxie ist Grundtypus auch in der Bildersprache. Man findet die unmöglichsten Zusammenstellungen: Milchstraße und Katze im Regenwetter, Stecknadel und Riegel des Alls, Sandbänke und der Augen Tiefen, starrende Lanzen und sich sträubende Haare der Großmutter. Die Bildersprache strotzt von Hyperbeln (tausend Sonnen, tausend Abendröten, zehntausend Tiger), Lakonismen und Zynismen: Halsweh, Kinderlehre (Berdoa) — Andenken (im Sinne von kleinen Punier); Sulla und Hannibal verstehn sich darauf vor allem. Sehr originelle Vergleiche finden die Landsknechte: der Vesuv ist ein Topf voll heißen Wassers; des Kaisers Lächeln ist wie ein Funke, der ins Wasser fällt. — Streben nach Originalität verrät sich auch in der Art, die Vergleiche auszugestalten, indem Grabbe ein Motiv in einer Reihe von Bildern entfaltet und fortsetzt oder mehrere Bilder zusammenschiebt oder eine Kette von Mittelgliedern ausläßt. (Alitta stickt mit ihren Tränen.) Ein andres Charakteristikum ist die weitgehende Beseelung, sozusagen die Anthropomorphisierung der Dinge. Unheimliche Physiognomien, Fratzen, Grimassen bedrängen Grabbes von Grauen und Entsetzen erfülltes Gemüt: im Gothland ist der Himmel ein zähnefletschendes Tier, der Satan bäumt sich auf und wirft seinen Schatten durch die Nacht und heult im Sturm; die Jahreszeiten sind wie ein Fratzenschneiden. Europa ist ein kindisch gewordener Greis; das Schwert schämt sich der Nacktheit. Wälder sind Wimpern eines Gottes. Eine Schlucht ist wie ein steingrobes Leichenhemd. Hannibals Antlitz ist eine arbeitende Waffenschmiede; auch Fausts Herz ist eine Schmiede; und andrerseits wird in einem großartigen Bild die sturmzerfetzte Flotte verglichen mit einem durchgrämten wütenden Gesicht. — Grabbes Menschen schreien

oder sie flüstern mit heiserer Stimme, sie grinsen, winseln. Unter den mimischen Gebärden haben wir rasche, plötzliche Bewegungen: ein Sichzusammenrollen, -krümmen, -ringeln. Kein Tätigkeitsausdruck ist hier so bezeichnend als: zucken.*)

Von den rhetorischen Figuren werden am wirksamsten Ironie und Kontrast entsprechend verwendet: Litotes (nicht getötet, geschlachtet) und Paradoxen mit Klimax (Todschlag und freie Liebe) Antithese, Interrogatio, Iteratio. Weiter Anaphora (verlaßt die Schiffe, wie sie euch verlassen) öfters Parallelismus, seltener Stichomythie.

V.

Es gehört zu den Eigentümlichkeiten und Widersprüchen in Grabbes Schicksal, daß er erst in der letzten Zeit der Décadence seinen eigenen Stil fand. Reminiszenzen und abstrakt abgegriffene Wendungen überwuchern zunächst das Eigene in sprachlicher Hinsicht, neben aparten Wendungen papierne Phrasen. „Wie dort am Strande die Muscheln wären all die morschen Throne, samt den Amphibien, die darin vegetieren, hinweggeschwemmt“ — so beginnt Napoleon auf Elba, dann aber fährt er fort „und schöner als jenes Abendrot begrüßten wir vielleicht die Aurora einer jungen Zeit.“ Antikes Vorbild ist teilweise im Gothland zu erkennen, z. B. im Eingang in den zusammengesetzten Adjektiven wie sturmgeschlagen, sturmzerfetzt, knochenbrechend; lateinischen Stil sucht er in den Römertragödien zu treffen. Die biblische Sprache regt ihn an in ihrer Kraft, aber auch in Symmetrie

*) Diese mimischen Äußerungen scheinen mir besonders wichtig für die Beurteilung von Grabbes Schauspielerplänen. Erklärt sich z. B. jenes Zurücksinken in Apathie und Gleichgiltigkeit nach der Raserei leidenschaftlicher Ausbrüche nur aus Grabbes nervösem Temperament oder nicht aus dem Eindruck, den große Schauspieler in Berlin oder Leipzig auf den jungen Schauspieleraspiranten machten? Ist z. B. für den Gothland eine bestimmte Richtung der damaligen Schauspielkunst maßgebend? Hier liegt ein Problem, dem noch nachzugehen wäre.

und Parallelismus des Satzbaus. Grundform ist Nebeneinanderstellung von Hauptsätzen ohne Verbindungsworte. Indem auch eine äußerlich erscheinende Statistik ein inneres Sprachgesetz wiederspiegelt, suchen wir in einigen Einzelheiten Charakteristisches zu treffen. Ein umfangreiches Satzgefüge mit vielen Nebensätzen ist selten: in der 1. Szene des Gothland finden wir z. B. drei Relativsätze, abhängig von einem Nebensatz, wovon wieder andre abhängig sind. Sonst werden Nebensätze schon in Don Juan und Faust und Hohenstaufen selten — es findet sich kaum ein Bedingungssatz mit „wenn“. Eine gewisse Gliederung, eine Art Parallelismus der Form ist angedeutet durch Wiederholung derselben Wendungen. Inversion ist häufig. Das Tempo wird charakterisiert durch häufige Interjektionen, am Anfang der Rede; massenhaft sind die Ausrufungszeichen und auch die Fragezeichen z. B. in Don Juan und Faust in der 1. Szene über 150 ! und etwa 40 ? und erst in „Napoleon“ und „Hannibal“ und „Hermann“! Laconismen und Abbreviaturen finden sich schon in den ersten Dramen verstreut, seit Napoleon werden sie herrschend. Schon die Faustmonologe sind voll von Aposiopesen, in Napoleon (z. B. in den Schlachtenszenen) fällt öfters nicht nur das Verbum, sondern auch das Fragewort aus. Nicht nur die Nebensätze werden in den spätern Dramen möglichst verdrängt, sondern auch in den Hauptsätzen wird gespart, z. B. an Partikeln, ja an Adjektiven. Dagegen hegt Grabbe besonders später eine Vorliebe für mehrfach aneinandergereihte Partizipialformen. Massenhafte Ellipsen finden sich seit Hannibal, Imperativformen treten stark hervor. Das pronominale Subjekt fehlt häufig (vgl. Alitta und Brasidas). Manchmal steht an Stelle eines ganzen Satzes nur ein Substantivum, das überhaupt auch in der Bildersprache den Vorrang vor dem Verbum hat. — Was den Wortschatz angeht, so liefern die spätern Dramen mehr Eigentümliches als die erstern. Es sind meist naturalistische Ausdrücke aus einer niedern Schicht, Realismen aus der Umgangssprache, Provinzialismen, die uns hier

angehn, auch einige Fremdworte z. B. caressieren, Renommist; solche finden sich massenhaft z. T. wenigstens mit Absicht verwandt in Napoleon. Am französischen Hof ist das apropos so geläufig, wie das „halter“ in der östreichischen Schenkszene. Aus einer Reihe von Anreden oder Personenbezeichnungen, die oft einem Schimpfwörterkatalog entnommen zu sein scheinen, möge zunächst der derbe Realismus Grabbes hervorleuchten: Schurke, Maulheld, Patron, Knirps, Schnauzbart, Kerl, Geschmeiß, Gelbschnabel, Bockgesicht, Kröte, Suppenschluckervolk, Maulaffe, Blasebalg, Fettwanst, Bürgersubjekt (anachronistisch im Hannibal), Speichellecker, Landesverläufer, Katzenverkäufer, Rechtsverdreher, Federfuchser, Pfuscher, Leutebetrüger, Fasler, Phrasenmacher, Calumniatoren, Schmachtlappen, Hemdsfaden, Harzkerle. Die letzten Ausdrücke stammen aus der Hermannsschlacht, in welcher der Dichter längst auf ästhetische Schönheit der Diktion verzichtet hat und nur die westfälische Natur reden lassen will; dergestalt sind auch die Wendungen: Kotten, Brink, Fallholz, Grütze, Wehrmann, Werwolf, Gerichtsmark, Stapelage, Verhacke, Kerbstock, Krippenreiter, Schnappsack, Blachfeld, fußlange Zasern, Verba wie schnuppen, spetzifikatzen, verquackeln; dazwischen lateinische Ausdrücke; bemerkenswert sind die Wortzusammensetzungen (zur Ersparung von Adjektiven), z. B. Essenszeit, Schlüsselgeklirr, Laubgegitter. Zeitweilige Lieblingsausdrücke kehren gleichzeitig in Briefen und Stücken wieder: z. B. Dreck, toll im Napoleon. Noch einige auffallendere Wendungen: kalmüsern, knuspern, schnattern, krepieren, scharmutzieren, verzappeln, nachplappern, kalfatern, Gose, Kelleresel, Spektakel, Irrwisch, Geschmeiß, Buckel, Hemdschlapp. — Wir haben schon früher hingewiesen auf die Anachronismen namentlich in den späteren Stücken. Am buntesten ist wohl die Sprache in Napoleon: französische Wendungen, militärische Phrasen, jüdischer und Berliner Dialekt. Die Neigung zu Fremdwörtern und die Manier, zu unterstreichen (wie es übrigens auch Müllner liebte) hat ihm Immermann abgewöhnt.

VI.

Von den elf großen Stücken Grabbes sind vier ganz in Prosa geschrieben, von den sieben übrigen Stücken ist außer der ersten Fassung des „Marius und Sulla“ nur der Gothland frei von Prosa. Don Juan und Faust, Barbarossa, Nannette und Marie enthalten nur ein- oder zweimal Prosa, die aber größeren Umfang einnimmt in „Marius und Sulla“, in Heinrich VI., wo unter 15 Szenen 9 ungebundene Rede enthalten; endlich ist in „Aschenbrödel“ die Mischung derartig, daß die Prosa nur da von der Poesie abgelöst wird, wo der Dichter uns ins Feenland der Liebe führt. Die ursprünglichen Jamben des Hannibal verschwanden zuletzt ganz, teils auf den äußern Anstoß Immermanns hin, teils weil die Fortbildung des eigenen Stils innerlich dazu nötigte. — Merkwürdig ist es, wie sich der hyperkatalektische Vers immer mehr durchsetzt: man vergleiche „Gothland“ und „Hohenstaufen“ oder die erste und die zweite Fassung von „Marius und Sulla“. Reime finden sich zahlreich, besonders in den vier ersten Akten des „Gothland“, auch in „Heinrich VI.“, weniger in „Barbarossa“; in „Don Juan und Faust“ nur in den Gnomenszenen, ähnlich wie in den Feenszenen des „Aschenbrödel“, in denen Jamben und Trochäen mit Daktylen wechseln. Trochäen sind sehr selten. Anapäste finden sich mit Vorliebe in den letzten Füßen. — Daß die deutsche Sprache sozusagen von selbst jambt, dafür bieten die verschiedenen Fassungen charakteristische Belege. Einige Beispiele:

Granius sagt in der ersten	Fassung von Marius und Sulla und in der zweiten:
Ach, auch ich genösse gern	Ach, wie gerne genösse auch ich
Der süßen Wohltat, aber	der süßen Wohlthat, aber
Mein junges Haupt ist viel zu ängstlich.	mein junges, der Gefahren ungewohntes Haupt ist viel zu ängstlich.

Oder aus Hannibal:

Bote: Feldherr, küssen will ich sie. Hannibal: Nein, Sie werden leicht schmutzig.	 Und wie, Herr, ich küsse die Füße, Nein, sie werden leicht schmutzig.

Oder: Phönix:	Manuskript:	Druck:
Wahr, Turnu, wahr Gift ist ein letzter Trost. Ich will ihn dir und mir verwahren Negerhäuptling: Dann O dann ist es in guten Händen.	Wahr, Mohr, Gift ist ein letzter Trost, Und darum will ich sicherer als du Vermagst, es Dir und mir verwahren. Und — Turnu: Du? O, da ist's in den besten Händen.	Wahr, Mohr, Gift ist ein letzter Trost.

Merkwürdig ist, daß Grabbe, gerade am Anfang der Mode folgend, weil Shakespeare und Schiller, danach Müllner ihm bestimmte, Gesetz und Form der gebundenen Rede anerkannte, während eine wilderregte fessellose Prosa viel eher der adäquate Ausdruck für den Sturm und Drang seiner Seele gewesen wäre. Vielfach gibt der Dichter nur abgehackte Prosa, und das Streben nach charakteristischer Ausdrucksform überwiegt den Sinn für Melos und Musik, für Harmonie und Symmetrie. Wo er schwungvoller wird, bei gereimten Stellen, wird auch der Bau sorgfältiger. Hiatus ist selten. Versetzte Betonung ist bei ihm wie bei andern Jambendichtern namentlich anfangs des Verses häufig. Unbetontes e steht in der Hebung, z. B. Gothland III 1 unter 1200 Versen etwa 20 mal (lebéndigès Bléndwerkè, ŏdēr). In Waiblingen ist die zweite Silbe betont und unbetont. Apokopen, Synkopen, Synalŏphe verunzierten die Sprache oft. Grabbe skandiert Bēstlĕ und

Bēstĭe, Itálĭèn und Itálĭen. Gewöhnlich behält das i in Octavio seine Selbständigkeit wie auch bei Marius, doch kommt auch vor „Octávĭŏ írrt sĭch“. Stärker fallen Unregelmäßigkeiten bei den Enjambements und Verseinschnitten auf. Nirgends ist die Form so zerrissen, wie im Gothland, wo den abgeschlossenen Versen zahlreiche derartige gegenüberstehn, in denen mit Durchbrechung des Taktteiles vor der letzten oder nach der ersten Silbe sich Verseinschnitt befindet. Man darf Grabbes Verse mit denen Lessings vergleichen, nicht mit denen Schillers oder Goethes. Die Schicksalsdramatiker hatten eine Vorliebe für den Trochäus, ihre Metrik war weit bunter und mannigfaltiger als die Grabbes. Gerade im Gothland hat er ihre Künste noch am meisten nachgeahmt, z. B. in den gereimten Parallelstrophen. Stichomythien nach antikem Muster sind selten. Schon der auseinandergerissene Dialog trieb zur Prosa hin. Bemerkenswert ist, daß Grabbe in den Hamletszenen den Vers auch da beibehielt, wo andre Übersetzer Prosa anwandten. Aber mit der Prosa sprengte der unruhige Geist die letzten Banden, wiewohl auch in der ungebundenen Rede der letzten Dramen ein eigener Rhythmus vernommen werden mag.

Anhang

(Literaturnachweise und Nachlese)

I. Kapitel

Aus J. H. Schickedanz: das Fürstentum Lippe-Detmold 1830. Detmold hatte 15 470 Seelen. „Der Bauer ist arbeitsam, bieder und treu, sehr mildtätig, etwas verschlossen, heftig im Zorn, ehrbegierig, freiheitliebend, ziemlich abergläubig und vergnügungssüchtig. Bier und Branntewein dürfen ihm nicht fehlen, besonders bei den sogenannten Döhnten d. i. Gastereien, bei welcher jeder Gast dem Gastgeber ein Geschenk machen muß." —

Die geistreiche, ungemein tätige Fürstin Pauline muß nach Schickedanz in der Tat eine vortreffliche Herrscherin gewesen sein. Ihre Gesinnung erhellt aus der Rede, mit der sie am 3. Juli 1820 die Regierung in die Hände ihres Sohnes niederlegte. 1807 reiste sie zum Heile ihres Landes nach Paris, wo sie durch ihre Einsicht und Geistesgegenwart dem Kaiser Achtung einflößte und die Freundschaft Josefinens gewann.

1809 nahm Lippe teil an dem Kriege, den Bonaparte mit Österreich führte, auch mußte es 1812 Kontingente stellen zu dem Zug nach Rußland; nach der Leipziger Schlacht halfen auch die Lipper den Usurpator in Frankreich niederwerfen, doch waren sie bei Leipzig und Waterloo nicht dabei. So mag Grabbe von seinen Klienten manche Kriegserinnerungen erfahren haben.

Die Biographie von Ziegler (Hamburg 1855) ist zwar später abgefaßt als die Dullers (1838), aber sie ist letzterer doch unbedingt vorzuziehn, weil Ziegler die Detmolder Verhältnisse und Grabbe persönlich kannte. Ziegler vermittelt

die lebendigste Anschauung: man erkennt gerade aus den Anekdoten Grabbe, wie er leibt und lebt, den Tonfall seiner Stimme, Bewegung und Gebärde. Ohne Kritik ist aber auch diese Quelle nicht zu verwenden: Ziegler ist der Advokat der Familie Grabbe, doch nicht mit so aufdringlicher Tendenz wie Duller als Anwalt die Sache der Frau Lucie Grabbe führt. Doch hat Duller in dem Jugendkapitel sehr gut den Eigensinn Grabbes charakterisiert. Darin liegt in der Tat der ganze Grabbe: seine innere Selbständigkeit, die tiefe Unterströmung, wie auch die Eigenbrödelei und eiskalte Bizarrerie, die abnorme Verkehrung und Perversion.

Über die Familie Grabbe hat Grisebach nach Detmolder Nachrichten Ziegler ergänzt und Artur Ploch hat aus den Lippeschen Intelligenzblättern und nach dem historisch-geographischen Handbuch des Fürstentums Lippe von v. Coelln (1829) noch einige Feststellungen hinzugefügt.

Geschmack und Lebensrichtung des alten Grabbe läßt sich nach einigen Briefen (s. Detmolder Landesbibliothek), die zum Teil hier erstmalig benutzt werden, mehr aber noch aus dem brieflichen Verkehr des Sohnes feststellen: er wird den empfänglichen Sohn eingeführt haben in die oft merkwürdigen Schicksale der Zuchthausinsassen und in die politischen Zeitläufe. Das Empire umfaßte die ganze Nordküste Deutschlands, um die Kontinentalsperre durchzuführen. Doch war das Napoleonische Drama schon ausgespielt, ehe Grabbe zu bewußterem Leben reifte.

Zu dem zeitgeschichtlichen Hintergrund vgl. auch Treitschkes Deutsche Geschichte. Zu dem „mysteriösen Gerede“ von Grabbes unehelicher Geburt zitiere ich Treitschke S. 155, 195: Prinz Louis Ferdinand vergeudete in wildem Genuß und in tollen Abenteuern seine Kraft — wie oft ist Prinz Louis Ferdinand früh morgens nach durchschwärmter Nacht aus seiner westfälischen Garnison nach Detmold herübergeritten, um mit seinem alten Lehrer den Sophokles zu lesen.

Grabbe von Geburt aus pathologisch: vgl. die Studie von Carl Anton Piper (München 1898. Munckers Forschungen Bd. VIII), wo aber das positive Moment ganz ausgelassen wird, sodaß ein ärgerliches Zerrbild herauskommt. Und doch sollte gerade der Arzt viel eher entschuldigen, denn als Moralist verurteilen. — Viel mehr Achtung vor Grabbes Persönlichkeit beweist Ebstein, der Grabbes Krankheitsgeschichte beschrieb (1906): Grabbe war ein Psychopath d. h. er gehört zu denjenigen, deren Erkrankung eine endogene ist, die von Geburt eine fehlerhafte Anlage des Nervensystems aufweisen. Was ihm als moralischer Defekt, als Charakterschwäche, als romantische Grille usw. ausgelegt wird, ist in Wirklichkeit zurückzuführen auf die hereditäre Belastung seines Nerven- und Seelenlebens. Auf dieser psychologischen Basis entwickelte sich bei Grabbe ein chronischer Alkoholismus; es ist in der Folge oft schwer, die krankhaften Züge des Hereditariers und des Alkoholikers auseinanderzuhalten.

Eine „unheimliche Gewalt" drang in den Entwicklungsjahren zerstörend ein. Diese Selbstzerstörung raubte Grabbe nicht nur die Möglichkeit, ein glücklicher Mensch zu werden, worüber er später die bitterste Reue um das Unwiederbringliche empfand (vgl. Don Juan und Faust); sie bedeutet auch viel für die äußere Art und Erscheinung seiner Poesie, in der sich das Unfruchtbare einer zerstörten Natur, die einsame Abgeschlossenheit, die bizarre Kälte, das geringe Erleben abdrückt. Zu früh dringt in die dämmernden Tiefen des Unterbewußtseins das grelle Licht der Aufklärung, ein scharfer Verstand tötet das instinktive Gefühlsleben. Daher sieht Grabbe in der Liebe nur das Gemeine, oder er versteigt sich in phantastischen Ausschweifungen (Gothland); daher der greisenhafte Zug, das Apathische, das schon Gottschall feststellte und das neuerdings von P. Friedrich wieder so stark betont ist. —

Die Briefe des jungen Grabbe zeigen, wie wucherndes Rankenwerk den echten Kern einer unge-

heuren Sehnsucht umschlingt oder sich von ihm nährt. Was die innern Stürme der Entwicklungsjahre angeht, so ist es zu bedauern, daß die Biographen wohl von den hierher sich erklärenden Abnormitäten (Vorliebe für unreifes Obst u. a.) viel zu reden wissen, aber nicht von den heftigen religiösen Kämpfen und Erschütterungen. Und doch gehört es zu den Merkmalen der Pubertätsperiode, daß mit der Pein des erwachenden Sinnesdranges Gewissensnot und tiefbohrende Grübeleien sich regen. Die religiösen Ängste des Sohnes einer streng und engbibelgläubigen Mutter, wie der Zynismus Berdoas erfüllen den Gothland als Ausdruck von Grabbes Entwicklungsjahren.

Grabbes Konfirmationsspruch (26. Mai 1816) lautet (vgl. E. Ebstein):

Erfülle mich mit wahrer Reu
Wenn ich dich Gott betrübe.
Gib, daß ich alles Böse scheu,
Und stets das Gute liebe.
Laß mich doch nicht, Herr, meine Pflicht
Mit Vorschrift je verletzen.
Der Seele Heil, mein bestes Teil,
Laß mich mit Würden schätzen.

Über Grabbes Lehrer, insbesondere Falkmann vgl. Ludwig Merckel in seinen Memorabilien aus Freiligraths Jugendzeit: „Aus der Küsterschule des lieben Herrn Begemann traten wir beide in das Gymnasium, welches sich in dem ehemaligen, nun längst abgebrochenen Kloster der grauen Schwestern auf der Schülerstraße befand. Falkmann war ein ausgezeichneter Lehrer. Mit den Aufsätzen nahm er es in jeder Hinsicht äußerst genau, suchte uns zugleich durch genaue Anweisungen und strenge Anforderungen an die größte Ordnung und Sauberkeit zu gewöhnen. Ein „gut", „fleißig", „löblich" galt als eine hohe Ehre." — Zeugnisse Grabbes teilt Grisebach mit. Falkmann war auch der Erzieher der

Fürstensöhne, die die Göttinger Universität besuchten (Schickedanz).

S. 11: Diese physischen Berauschungen wachsen heraus, sind nur eine Steigerung eines übermächtigen Dranges nach einer mehr seelischen oder geistigen Trunkenheit.

Worin wird die Privatlektüre des jungen Grabbe bestanden haben? (vgl. auch seine Briefe) Er las geschichtliche Werke: Sueton und namentlich Plutarch als Quelle für Marius und Sulla, wohl auch altnordische Geschichte (die „Heimskringla" regte den Gothland an), Niebuhrs römische Geschichte erschien damals und das große Werk Johannes v. Müllers. Tasso las er in der Ursprache, auch geographische Schilderungen (Blumenthal, Beiträge zur Kenntnis Grabbes 1875 S. 17). Zeitschriften, Romane, Dramen, alles zog er ohne Auswahl in den Kreis seines Interesses. Also etwa: Tiecks Phantasus, Grimms Märchen, E. T. A. Hoffmanns Spukgeschichten, Lieder von Arndt, Körner, Rückert, von dramatischen Werken die Stürmer und Dränger, Kleist, den Faust von Goethe (1809), Klingemann (1815), Marlowe (1818), Z. Werners 24. Februar, Müllners Schuld, Oehlenschlägers Correggio, Grillparzers Ahnfrau u. a.

II. Kapitel

Ostern 1820 bezog Grabbe die Universität Leipzig. Ein Nekrolog läßt ihn zwar schon vorher als braunlockigen kräftigen Jüngling („Ich habe dich gekannt als Jüngling, braun und kräftig gingst dem Knaben du vorüber" sang Freiligrath) die Universität Göttingen besuchen. Aber diese Behauptung wird widerlegt durch die Briefe des alten Grabbe betr. Timon und Perikles von Shakespeare, datiert vom 7. Mai 1819. Auch Duller und Ziegler wissen nichts von Göttingen, und Grabbe schreibt einmal: in Leipzig soll es wohlfeiler sein als in Göttingen.

Leipzig, Oktober 1820 wurde der Sieger der Leipziger Schlacht, Fürst Schwarzenberg beerdigt (Morgenblatt, November).

Grabbes Briefe wimmeln von Komödienmotiven und parodistischen Elementen, die Briefe an die Eltern sind von Piper, P. Friedrich überscharf kritisiert, obwohl Grabbe auch an seine Freunde in derselben Art schreibt (vgl. die neu aufgefundenen Briefe an Gustorff oder Grabbes Bemerkungen in seinen Briefen an Kettembeil, an Immermann 10. XII. 1834.)

„Trinke Kaffee Mutter", das scheint eine Erinnerung an die Kontinentalsperre zu sein, die die armen Leute um die einfachsten Genußmittel brachte. Ob dafür die Rumflasche nicht öfters Ersatz bringen mußte? — doch verweise ich auch auf Schickedanz S. 139, wo es von den vielfach lächerlichen Reglementierungen der vormundschaftlichen Regierung während der Jugend Friedrich Wilhelm Leopolds heißt: Sie untersagte den Unterthanen auf dem Lande das Kaffeetrinken — — —

Grabbe und die Burschenschaft: Es zeigt sich hier freilich neben dem Eigensinn auch der eigene Sinn, der nach den echten Realitäten sucht. Übrigens mag ihn auch nicht zum wenigsten die Keuschheitsverpflichtung von der burschenschaftlichen Bewegung fortgeführt haben, vgl. auch die parodistischen Bemerkungen in der Entstehungsgeschichte der Hermannsschlacht: ein paar altdeutsche Jünglinge als Folie mit der Grotenburg im Hintergrund, einen ungesäuerten Pfannkuchen auf dem Kopf, oder der Entwurf „ein „Jüngling tritt ins Leben" (Grisebach IV, XLVIII: ein Jüngling, schwarz rot gold um die Brust, einen schwarzen ungesäuerten Pfannkuchen auf dem Kopf, Liebe und Vaterland im Maul), ein ganz ähnliches Thema wurde von Nibergall aufgenommen. — Grabbes Erleben ist ziemlich gering und beschränkt sich auf Kneipe und Volksfest und andrerseits auf die Theatereindrücke massiver Art, in denen seine innern Träume zu heißem farbigen Leben gerinnen, (vgl. Morgenblatt Oktober 1826, Jerr-

manns Engagement, Gerhards Olynth und Sophronia, vgl. auch Scherz, Satire, Ironie).

Vielleicht war die Einsamkeit gewählt als Inkubationszeit des Genies, denn wer etwas leisten will, muß sich isolieren. War der Genosse der Leipziger Zeit Kettembeil?

Philosoph Pittschaft der „Unaufhaltsame“, Morgenblatt Mai 1823.

Berlin: Das literarische Milieu: Morgenblatt (z. B. Juni 1823), Freimütiger, Gesellschafter, Abendzeitung, — der Freimütige bekämpfte die Höllenbreughelei im Drama, vgl. 1823, Juni (über Heines Almansor).

Grabbes Leben: vgl. besonders die Briefe an Kettembeil.

Laubes Charakteristiken 1835 — das Schreiben an den Kronprinzen abgedruckt bei Grisebach, der auch über Grabbes Genossen, die Stätte ihres Verkehrs manches berichtigt und ergänzt hat; von Köchy hat es Grisebach, der es dann Ebstein erzählt hat, daß Grabbe sich damals eine geschlechtliche Infektion holte, die den Keim zu dauerndem Siechtum legte; in dieser Beziehung ist ein Brief Roberts bemerkenswert, aus dem auch hervorgeht, daß Grabbe damals schon als Nihilist galt: „Vielleicht haben Sie die Ansicht der Nihilität jeder Anstrengung, die ich in abstracto für die einzig richtige halte, aufgegeben. Leider zeigt uns aber die tägliche Erfahrung, wie wir hier weder in noch von abstractis leben und wie selbst das V — bei der Müller notwendig zur Existenz gehört.“

Die Berliner Genossen; vgl. auch A. Ploch 21 ff.; auch seinen Aufsatz in der Nationalzeitung, 1. Novbr. 1903, insbesondere Grabbe und sein Verhältnis zu Gubitz betreffend. Gubitz Erinnerungen 2. Bd. 253 ff. — Heine: de l'Allemagne Memoiren. Uechtritz: Briefe. Köchy: Briefe auf der Detmolder Landesbibliothek. Sehr interessante Briefe zwischen Grabbe und dem witzig burschikosen Gustorff hat Dr. Perger in der Zeitschrift für Bücherfreunde 1907 veröffentlicht. — Gustorff warnt den Dichter, sich seinem „mise-

rabeln Argwohn" hinzugeben. Auch hat Perger eine Zeichnung des Dachkammerpoeten von Herbert König (auf Grund von Erzählungen Köchys später entworfen) veröffentlicht: das ist das Milieu, das uns Grabbes Bittschrift an den Kronprinzen erklärt. — Der Volkswitz läßt das sittliche Leben der Schauspieler in bedenklichem Lichte erscheinen (Morgenblatt März 1823).

Besuch bei Jerrmann: Prutz' deutsches Museum 1852 S. 188 f. Jerrmanns Gastspiel in Leipzig, vgl. Morgenblatt Oktober 1821.

Meine Datierung folgt Grisebach. Den braunen Rock trug Grabbe allerdings schon als Leipziger Student und auch die Einführung in die ästhetischen Zirkel würde dazu passen. Aber dagegen spricht der Tiecksche Empfehlungsbrief und vor Beendigung des Gothland hat Grabbe wohl kaum an „Don Juan und Faust" gedacht. Auch hier drängt Grabbe zu den Realitäten und die tiefe Unterströmung, das echte Suchen, wird offenbar.

Charakteristisch ist der Brief an Tieck: was Grabbe nachzuerleben und nachzudichten vermag, das glaubt er auch darstellen zu können. Für Tieck vgl. Köpke: L. Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters 1855, II, 4, 22 f. Über Tieck urteilt E. Devrient in der Geschichte der Schauspielkunst: Tieck war berühmt als dramatischer Vorleser durch seinen charakteristischen Ausdruck, aber nicht gemacht, in die Bühnenpraxis selber einzugreifen — übrigens klafft bei Tieck die Praxis seiner Dramen und die Theorie auseinander und in der Form hat er Grabbe nicht zu dessen Heil bestimmt.

III. Kapitel

Über das Schicksalsdrama vgl. Jakob Minor (Werner, Müllner, Houwald), besonders auch die Ergänzung im Grillparzerjahrbuch. Zur Entstehung ist noch zu bemerken: nach

dem Rationalismus erwachte in der Romantik die tiefe dunkle geheimnisvolle Macht des Gefühls, dessen Korrelat nicht etwas Verstandesmäßig-abgeschlossenes, Begrenztes ist, sondern das grenzenlose All und Universum. Religion ist das Gefühl unbedingter Abhängigkeit. Daraus kann erwachsen mystische Versenkung, aber auch ein fatalistischer Schicksalsglaube. Dieses Schicksal gewinnt drückende Gestalt in der Erscheinung Napoleons. Als die Kraft ursprünglichen Erlebens wich, flüchtete man sich in den Katholizismus. Furcht und Angst spielten sicher in der Frömmigkeit der Mutter Grabbes ihre Rolle.

Tiecks Abneigung gegen das Schicksalsdrama erhellte aus dessen „dramaturgischen Blättern“. Im Morgenblatt heißt es (Februar 1825) von Tiecks Stellung: auch mit Schiller wird es Not haben.

Vgl. Briefe: Herzog Theodor von Gothland: 4. V. 1827. — 1. VI. 1827. — 25. VI. 1827. — 12. VII. 1827. — 3. VIII. 1827. — 12. VIII. 1827. — 1. IX. 1827. — 23. IX. 1827. — 28. XII. 1827. — 5. I. 1828.

Karl Anton Piper, Grabbes Theodor von Gothland (Munckers Forschungen Bd. VIII. München 1898) deckt zahlreiche Reminiszenzen auf, den Kern trifft der Ausspruch: „die starke Persönlichkeit kann keine noch so große Schuld untergraben, sie hat die Berechtigung zu existieren, solange sie Raum hat sich zu betätigen“ (rec. von Röthe in der dtsch. Literaturztg. 1901 No. 4). Hier möchte ich zum Vergleich den Ausspruch von Nietzsche heranziehn: ein Verbrecher, der mit einem gewissen düstern Ernst sein Schicksal festhält und nicht seine Tat hinterdrein verleumdet, hat mehr Gesundheit der Seele. A. Ploch S. 108—122 fügt viele Parallelen hinzu besonders aus der Sturm- und Drangperiode.

In der Anzeige im Gesellschafter, Dezember 1827, wird die Phantastik in Grabbes Gothland verglichen mit der tropischen Üppigkeit in den Urwäldern Südamerikas. In der Tat sind nicht nur die Tragödien Schillers und Shakespeares

oder das Schicksalsdrama heranzuziehn, sondern sicher ist Grabbes Einbildungskraft entzündet durch Indianergeschichten und Reisebeschreibungen; in dem Proletarierkind ist selbst etwas von dem Naturmenschen mit seinen wilden Instinkten und seinen abergläubischen Ängsten. Der Gothland würde wahrscheinlich Analogien finden in der Literatur halbroher Völker eines fremden Erdteils.

Warmherzige ästhetische Würdigungen bringt Blumenthal in seiner Ausgabe.

Scherz, Satire, Ironie, tiefere Bedeutung

Briefe: 16. XII. 1822. — 18. III. 1822. — 4. V. 1827. — 1. VI. 1827. — 25. VI. 1827. — 12. VII. 1827. — 3. VIII. 1827. — 12. VIII. 1827. — 2. XII. 1827.

Ploch S. 150—163 (hebt besonders die Anklänge an Heine hervor), vgl. Heines Elementargeister, Shakespeares Mädchen und Frauen, und vornehmlich Atta Troll.

Kritiken: Blätter für literarische Unterhaltung 1828— Morgenblatt 1829 — Hallesche Literaturzeitung 1828.

Morgenblatt Novbr. 1823 charakterisiert: augenblickliche Unterhaltung, oft nur leerer Zeitvertreib, Überraschung durch gehäufte Mannigfaltigkeit sind die Götzen, denen das Tiefe und Erhabene weichen muß.

Einzelnes: Luise Brachmann: Morgenblatt Oktober, Freimütiger. Nigels Schicksale von Scott, Morgenblatt 1822. Döring, Morgenblatt 1820 (humoristische Gedichte), Methusalem Müller (Freimütiger, Februar 1821) — Gleich (Morgenblatt, Januar 1821). Gehe (Gustav Adolf Morgenblatt Novbr. 1820 — Dido Septbr. 1820). Krug von Nidda: Morgenbl. Mai 1821. — Kuhns Gedicht (Freimütiger Oktbr. 1820). Franz Horn: vgl. Mai Morgenbl. 1823, wo Shakespeares nicht einmal Voltaires Tadel, sondern auch Franz Horns Lobpreis überlebt hat — ähnlich urteilte auch Heine. Schicksalstragödie Morgenbl. März 1821 — Klopstocks Messias ist eine Reminiszenz

an Professor Herling. Gerhards Sophronia vgl. Freimütiger Mai und Juni 1821 — Morgenblatt März 1821. E. Devrient: das Charakterlustspiel war zurückgedrängt — statt dessen findet sich überraschende Verknüpfung, der Reiz der Situation, witzige Konversation, kein Leben. — Und Leben will Grabbe bringen statt papierener Literatur.

Nannette und Marie

Briefe: 4. V. 1827. — 1. VI. 1827. — 26. VI. 1827. — 23. IX. 1827. — 28. XII. 1827. —

Tieck fand das Stück „allerliebst", vg. den Brief an Gustorff (J. Perger in der Zeitschrift für Bücherfreunde 1907. Juli).

Marius und Sulla

Briefe: 29. VIII. 1823. — 1. VI. 1827. — 25. VI. 1827. — 12. VII. 1827. — 3. VIII. 1827. — 12. VIII. 1827. — 1. IX. 1827. — 31. IX. 1827.

Die erste Fassung befindet sich auf der Berliner Bibliothek; sie war während der Abfassung des Kapitels noch nirgends gedruckt, sodaß ich also aus dem Manuskript schöpfte; inzwischen ist das Fragment nicht nur von P. Friedrich herausgegeben, sondern im Sinne von Grabbes großer Anschauung vervollständigt worden.

IV. Kapitel

In Detmold — Der Auditeur

Briefe (der Grisebachschen Ausgabe sind noch hinzuzufügen ein Brief an Goethe 26. 19. 27, zwei an Gubitz, einer an Kobbe) (in meiner Ausgabe bei Hesse abgedruckt).

Grisebach teilt die Testimonia mit, aus Grabbes Amtstätigkeit teilt Ploch S. 193, 194 einige Notizen mit.

Über Westfalen findet sich gelegentlich eine Korrespondenz in den Blättern z. B. Morgenblatt Juli 1829, August 1830, November 1832, Abendzeitung Juni 1832.

Freiligrath widmete den Manen Christian Gottlieb Clostermeiers 1829 eine Ode (vgl. die neue Freiligrathausgabe von Schröder bei Hesse).

Grabbes Kritiken: Abendzeitung 1828, 99—102, 24—28. April (abgedruckt bei Ploch), Frankfurter Iris 19. Mai 1829 (abgedruckt bei Grisebach) (beide in meiner Ausgabe bei Hesse).

Grabbe und Immermann: Reisejournal S. 33.

Über das Militär sagt Schickedanz: Es besteht aus einem Bataillon von 300 Mann, mit einem Oberstlieutenant, vier Hauptmännern, vier Premierlieutenants und fünf Sekondelieutenants. Auch sind dabei angestellt ein Auditeur, ein Kriegszahlmeister und ein Chirurg, doch werden davon nur 150 Mann im Dienst behalten; der Landsturm, welcher jetzt aufgehört hat, bestand 1814 aus 11 677 Mann zu Fuß, von denen der zehnte Mann ein Feuergewehr hatte. — Lippe-Detmold stellte als Bundeskontingent 691 Mann zum zehnten Heerhaufen.

V. Kapitel

Don Juan und Faust

Mein Programm Ostern 1906 habe ich gekürzt und auch umgearbeitet.

Briefe: 29. VIII. 1823. — 4. V. 1827. — 16. V. 1827. — 1. VI. 1827. — 25. VI. 1827. — 12. VII. 1827. — 3. VIII. 1827. — 1. IX. 1827. — 23. IX. 1827. — 28. XI. 1827. — 20. I. 1828. — 16. III. 1828. Ploch teilt noch einen Brief vom 7. III. 28 an Gubitz mit: Auf Mittensommer hoffe ich die Tragödie Don Juan und Faust in 5 Akten zu vollenden; sie ist der Schlußstein unseres Ideenkreises und wird bühnenrecht.

Detaillierteres über die Entstehung noch in meiner Grabbestudie „Don Juan und Faust und Gothland“, die für Max Kochs

Vierteljahrszeitschrift angenommen, aber noch nicht gedruckt ist.

Die Selbstrezension Grabbes wird mitgeteilt bei Grisebach, vgl. noch A. Ploch a. a. O. S. 125 ff. verweist namentlich auf Maler Müllers Faust, von dem der Spohr-Bernardsche Operntext möglicherweise abhängig ist, ferner Roderich Warkenthin in Munckers Forschungen Bd. VIII. München 1898. Höher steht der feinsinnige Aufsatz von Ferdinand Josef Schneider in der Vossischen Zeitung 1806, Beilage 26 ff. (die Don Juansatire steht neben der Fausthandlung voll immanenter Tragik, die Szenen, in denen Faust um Annas Liebe fleht, gehören zu den elementarsten, die Grabbe geschrieben hat).

Hier möchte ich ein besonders krasses Beispiel anführen über die verschiedene Wertung, die Grabbe an derselben Stelle erfährt. F. J. Schneider und P. Friedrich sind beides Beurteiler, die Grabbe nicht ohne Kritik, aber mit hohem Interesse betrachten. Aber F. J. Schneider nennt denselben Faustmonolog ein prahlerisches Marktgeschrei, von dem P. Friedrich in „Bühne und Welt“ sagt: der Monolog auf dem Aventin ist eine so ungeheure Leistung, daß durch sie allein Grabbe für alle Zeit fortzuleben verdiente.

A. Ploch vergleicht den Ritter mit dem schwarzen Ritter in Schillers „Jungfrau von Orleans“. Dieser Reminiszenz nachgehend möchte ich eine Einwirkung dieses Dramas, die ja für die gleichzeitig entstehenden Hohenstaufen ganz zweifellos ist, auch für „Don Juan und Faust“ für sehr möglich halten: ich verweise auf die Warnungen des schwarzen Ritters, auf das Opernhafte beider Stücke, ganz besonders aber auch auf die Verquickung phantastischer Motive mit echt menschlichen Werten: man vergleiche z. B. Johannas Gelübdebruch inbezug auf den Wortlaut des Vertrages und hinsichtlich seines allgemeinmenschlichen Gehalts, und man wird ähnliche Unstimmigkeiten finden, wenn man die Lösung der Grabbeschen Fausttragödie betrachtet.

Die Puppenkomödien sind von mir durchforscht worden, doch war die Ausbeute, was direkte Abhängigkeit in Einzelheiten angeht, verhältnismäßig gering. Etwas anderes ist es jedoch mit dem innerlichen Abhängigkeitsverhältnis. (Scheibles Kloster.)

Über Grabbes philosophische Ansichten sind folgende Briefe zu vergleichen: 6. V. 29. — 3. VIII. 1830. — 16. I. 1835. — 3. V. 1835. — X. 35. — 2. VI. 1836.

Das musikalische Pendant zur Fausttragödie kann man etwa in der Symphonie fantastique von Berlioz (1830) finden, in der der Opiumrausch eines liebestollen Musikers geschildert wird.

VI. Kapitel
Shakespearomanie

Briefe: s. Text.

Noch mache ich darauf aufmerksam, daß bei der Zurückdatierung der Schein einer Gegnerschaft gegen Tieck verhüllt sein kann. Denn Tieck urteilt 1823 über Schiller weit günstiger, vgl. Abendzeitung. Dort heißt es von Wallenstein: Seitdem ist Schiller immer mehr der Dichter der Nation geworden, unser Volk verlangt in der Poesie einen gewissen Ernst, Erhebung und Belehrung, Wiederkehr großer Gedanken und feierliche Situationen; die jungen Dichter ahmen Schiller nach, aber ohne seinen tiefen ernsten Geist; ihre Nachahmung besteht darin, links und rechts wie der Sämann mit vollen Händen Reflexionen und Sentenzen auszustreuen, späterhin haben sie diese kalte Redseligkeit mit dem Allegorienspiel des Calderon verbinden können, ohne dessen Begeisterung zu fühlen (hier kann man wohl „Don Juan und Faust" heranziehn) — seitdem haben Spuk, Laster und Bosheit verklärte Gespenster und Blutschuld und Schande in allen möglichen und unmöglichen Versarten dithyrambisch ihr wildes Wesen getrieben und das Haupt des edlen Volkssängers auf eine

Zeitlang mit dicken Nebeln und fratzenhaften Wolkenbildern dicht verhüllt.“ — Vgl. Brackmann, Grabbes Verhältnis zu Shakespeare.

Die Hohenstaufen

Briefe: 28. XI. 1827. — 20. I. 1828. — 31. VIII. 1828. — 16. I. 1829. — 18. IV. 1829. — 26. IV. 1829. — 13. V. 1829. — 20. VIII. 1829. — 28. XI. 1829. — 6. XII. 1829. — 1. II. 1830. — 8. IV. 1830. — 5. V. 1830. — 14. VII. 1830. — 14. VIII. 1830. — 12. IX. 1830. — 2. X. 1830. — 8. XI. 1830. — 24. III. 1831. — Barbarossas Erwachen. 17. VII. 1831.

Anzeige in den Lippeschen Intelligenzblättern Nr. 32 vom 8. August 1829 (Barbarossa) — Literaturblatt zum Morgenblatt 1830 No. 74 — 1832 No. 47 (eine Welt zusammengedrängt — in dem kleinen Bilde erkennen wir alle großen Züge der Geschichte wieder, unverstellt, voll Mark und Leben, aber der Stoff zu groß und unförmlich, das Interesse zu sehr verteilt, Heinrich der Löwe ist zu günstig dargestellt, sein Verrat ist ein schlechter Streich).

Abendzeitung Nr. 79. 3. Oktober 1829 vgl. auch Grisebach. Blätter für literarische Unterhaltung.

Die Kritik über Barbarossa Mai 1831 ist von Neumann, in dessen Schriften (1835) diese Rezension wiederum abgedruckt wurde. Sie enthält sehr scharfe Bemerkungen: die Phantasie treibe ihr einseitiges Spiel, während Vernunft und Willenskraft in Fesseln liegen, — der Löwe und der Kaiser sind zum Verwechseln ähnlich, — das Äußerliche muß zurücktreten vor dem innern geistigen Kern).

Über Kaiser Heinrich VI. lautet die Kritik noch schärfer, mit Vorliebe das Wunderliche hervorhebend: das Ganze mehr eine humoristische Don-Quixoterie. Heinrich VI. wird sogar eine ekelhafte Mißgeburt genannt.

Ganz anders R. v. Gottschall: „hier pulsiert das echt deutsche Gemüt mit seinen oft unerklärlichen Rätseln und

Widersprüchen, mit seiner durch alle Gewalttätigkeit und Wildheit hindurchbrechenden Liebe und Zartheit."

Dr. Meyen kommt in der literarischen Zeitung 1837 Nr. 11 bei Gelegenheit von Raupachs Hohenstaufen auf Grabbe zurück, dessen Volksszenen z. B. beweisen, wie hoch Grabbe über Raupach zu stellen ist: „Grabbe ist überhaupt das Talent, das am bedeutendsten für die neueste Fortbildung des deutschen Dramas dasteht, er trug alle Anlagen zu einem deutschen Shakespeare in sich, aus seiner Naturkraft hätte uns ein echt nationales Drama erwachsen können, aber man hat ihm keine Pflege angedeihen lassen, man hat ihn von sich gestoßen, hat ihn ins Grab sinken lassen, während Raupach sich Güter erschrieben hat. Das ist deutsche Anerkennung", vgl. auch Morgenblatt 1830 Dezember (Correspondenz aus Dresden). „Unter zehn aspirierenden Dichtern dramatisierten wenigstens sieben den Untergang der letzten Hohenstaufen" — über Nienstedt, vgl. Morgenblatt 1827 No. 19, „ohne Wärme". „Barbarossa redet wie ein verliebter Schneider". — Blätter für literarische Unterhaltung Mai 1828, vgl. Gabriel, wo die Literatur der Hohenstaufendramen angeführt ist, ebenso bei W. Deetjen, Immermanns Friedrich II.

Über Raupach z. B. Morgenblatt 1830 März-Mai mit näherer Ausführung über die historische Tragödie — beachtenswert auch Morgenblatt Mai 1832. Blumenthal in seiner Ausgabe hebt die Schönheiten sehr beredt hervor.

Über die historische Tragödie sagte Tieck in der Abendzeitung 1823: die historische Tragödie kann keinen edleren und poetischeren Anhalt finden als das eigene Vaterland — — der große Moment in der Geschichte ist eine Erscheinung, die sich nur dem Seherblick erschließt; geht in einem Dichter die Gesamtheit einer großen Geschichtsbegebenheit auf, so wird er um so poetischer und um so größer sein, je näher er sich der Wahrheit hält. Schiller hätte den ganzen 30 jährigen Krieg bearbeiten sollen, wie Shakespeare.

Ploch S. 148 bringt einige Anklänge an Schiller.

VII. Kapitel

Napoleon

Zu Grabbes politischen und ethischen Ansichten möchte ich zum Vergleich hinweisen auf Schiller, der in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung“ an den Herzog Friedrich Christian im Anschluß an die französische Revolution schreibt: „Politische und bürgerliche Freiheit bleibt immer und ewig das heiligste aller Güter, das würdigste Ziel aller Anstrengungen und das große Zentrum aller Kultur, aber man wird diesen herrlichen Bau nur auf dem festen Grunde eines veredelten Charakters aufführen und man wird damit anfangen müssen, für die Verfassung Bürger zu erschaffen, ehe man den Bürgern eine Verfassung geben kann — — —“.

Über die Restaurationsliteratur, vgl. Literaturblatt zum Morgenblatt 1831. — 6. XII. 1829. — 31. I. 1830. — 8. IV. 1830. — 5. V. 1830. — 14. VII. 1830. — 4. VIII. 1830. — 12. IX. 1830. — 2. X. 1830. — 10. XI. 1830. — 12. I. 1831. — 15. I. 1831. — 26. I. 1831. — 4. II. 1831. — 25. II. 1831. — 24. III. 1831. — 11. IV. 1831. — 8. V. 1831. — 20. VII. 1831.

Kritik:

Vg. auch Ploch a. a. O. 167 f. (vergleicht das Stück mit Dantons Tod). S. 210 Ankündigung.

Über die ungeheuer ausgedehnte Napoleonliteratur geben alle Jahrgänge der Blätter Auskunft (z. B. Leben Napoleons von Scott; zu moralisierend — Aufführungen in Paris und London, Morgenblatt 1830, Januar, April, Juni 1831).

Lux Robespierre Morgenblatt Juli 1830. Robespierre von Anicet lit. Bl. Juni 1833.

Treitschke über Napoleons Charakter, der in der dichterischen Phantasie Grabbes Analogien aufweist. „Sein Geist gemahnt an die tropische Natur. Wie diese mit unendlicher

Schöpferkraft alltäglich andere riesenhafte Wunderbildungen hervortreibt, um sie plötzlich in ungeheuren Orkanen und Erdbeben zu vernichten, so er, gewaltig im Schaffen, schrecklicher im Zerstören des kaum Begründeten.“

Treitschke sagt über das letzte kriegerische Ringen: die kurzen sechs Tage des belgischen Feldzugs erwecken nicht nur die höchste politische und menschliche Teilnahme durch den rastlosen mächtig aufsteigenden dramatischen Gang der Ereignisse, durch die Überfülle grandioser Kämpfe, Leidenschaften und Schicksalswechsel, die sich in wenigen Stunden zusammendrängte, sie gewähren auch einen tiefen Einblick in die wunderbar vielgestaltige und ungleichmäßige Entwicklung der abendländischen Völker, denn drei grundverschiedene Epochen der europäischen Kriegsgeschichte traten in den Ebenen von Brabant gleichzeitig auf den Kampfplatz. Hier das 18. Jahrhundert, das Söldnerheer Altenglands, dort das Zeitalter der Revolution, das Berufssoldatentum der demokratischen Tyrannis, da endlich die neueste Zeit, das preußische Volk in Waffen — —

S. 748: Der Kampf verlief wie eine planvoll gebaute Tragödie: zu Anfang eine einfache Verwicklung, dann gewaltige Spannung und Steigerung, zuletzt das Hereinbrechen des alles zermalmenden Schicksals; unter allen Schlachten der modernen Geschichte zeigt wohl nur die von Königgrätz in gleichem Maße den Charakter eines vollendeten Kunstwerkes. Der letzte Ausgang hinterließ in der Welt darum den Eindruck eines überzeugenden unabwendbaren Notwendigkeit.

Nie war Grabbe der Vollendung näher (bei aller Tollheit ein gereifter Mann), da zerbrach ihn die Krankheit und die Ehe.

Kosciuszko

Briefe: 20. VII 1831. — 14. VIII. 1831. — 28. XII. 1831. — 20. II. 1832. — 9. VII. 1832. — 13. I. 1835. —

Über die zahlreiche Polen- und Kosciuszko-literatur, vgl. die Blätter in diesen Jahren, lit. Bl. Mai, Juni 1831.

Über Katharina II. vgl. Ancelot, Morgenbl. Novbr. 1831.

VIII. Kapitel

Detmolder Aufenthalt

Tod Clostermeiers, vgl. die Ode von Freiligrath.

Zeitschrift für die elegante Welt 1830: Das vorige Jahr starb zu Detmold der lippesche Archivrat Clostermeier (geb. zu Regensburg 17. Juni 1752), der sich um die ältere Geschichte und Geographie unsterbliche Verdienste erworben hat und u. a. viel zur Aufklärung des schwierigen Punktes, wo Hermann den Varus geschlagen, beigetragen hat.

Die Todesanzeige der Frau lautet: Am 28. Julius vollendete meine Mutter, die Archivrätin Clostermeier, ihr irdisches Daseyn. Gönnern und Freunden ist diese Anzeige gewidmet.

Detmold, den 3ten August 1831.

Louise Clostermeier.

Grisebach bringt eine Reihe von Glossen, wie sie Grabbe gelegentlich hinwarf, einige dieser Reimereien hat er nicht gebracht.

Um meine Schläfen schließt ein Kriegshut,
Sich mit wunderbarem Heldenmut,
Groß sind die Türken in der Schlacht,
Was aber gegen Grabb' in seiner Pracht.
Hoch schwillt mein Herz voll Ehrbegier,
Schon weiß ich zwei mal zwei ist vier,
Und Theure ich versichre Dir
Schon unterscheid ich mich und mir.

Hühneraugen,
Wenig taugen,
Doch Herr Blum spricht,
Ei genieren Sie sich nicht.

Wer nicht Zoten reißen kann
Ist fürwahr kein Ehrenmann.

Für'n Heller spielt die Heller gut,
Fürn Großohm sie sich nicht ausgeben tu .

Wär' ich nur ein Bolze,
O ich wollt' se.

Dem Kaiser wird das Geld geschickt,
Der Mensch wird mehr und mehr verrückt.

Mein Magen kann keinen Käs vertragen
Drum ist es in propont So ungesond (nicht entzifferbar!)

Wenn die Vögel heiraten wollen
So sollen sie Consense holen.

Ein Nennwort ist ein Adjektiv,
Das sage ich als Subjektiv.

Mein Spukkasten ist zerbrochen,
So wird Freveltat gerochen.

Läg ich doch in Erdenkühle,
Fühlt ich nicht des Lebens Schwüle.

Gott ist groß,
Aber der Teufel ist los.

Uns verzehrt Krankheit und Vieh und Tod,
Wir aber gehen auf im Morgenrot.

Ne Ente ist ein glücklich Tier,
Sie schnattert sehr und zählt nicht vier.

Prächtig der große Turm,
Unten kriecht der kleine Wurm.

Absalom, Absalom, was tust du mir weh,
Da ich dich ohne die Haarbeutel seh'.

Zahnweh ist gut,
Noch besser der Mut.
Mit dem man's bekämpft,
Und die Schmerzen dämpft.

O wär' ich ein Hund,
Was hätt' ich für'n Schlund.

Nur tüchtig Bauch reißen,
So kann ich stark scheißen.

Simon und Judas sie gingen spazieren,
Zwei haben so lange an einem geschwappt.
Bis voll war der Beutel,
Und das Herze sehr eitel.

Gratuliere, gratuliere,
Wie die wilden Tiere.
Und hast du viel Tücher,
Hab ich viel Flüche.

Brasilien, Brasilien,
O Israel, Israelien.

Willo ging Mit ihm Alwine Um sie blühte Strauch und Baum, Schmetterlinge flogen kosend, Um die zarten Schlüsselblumen, Bienen sammelten sehr emsig Auf Maiglöckchen Honig ein Und die Sonnenstrahlen schlugen weiß und heiß wie Liebesarme Sich um dieses schöne Paar.

Über die Theaternot klagen die Blätter allgemein, vgl. Morgenblatt 1830 ff.

Tieckjubiläum, Morgenblatt Juli 1833.

Dezember wird von der Reise des Kronprinzen durch Rheinland und Westfalen berichtet.

Faustiana und Don Juan, Literaturblatt zum Morgenblatt 1833 Nr. 47 f., 123 f.

IX. Kapitel

Die Frankfurter Episode

Briefe: vgl. Grisebach 122—129.

Der Besuch des Grafen Schack: ein halbes Jahrhundert, Frankfurt 1889. Über die literarischen Verhältnisse vgl. Morgenblatt z. B. 1829. Februar, Oktober, 1835 August, 1836 Mai.

X. Kapitel

Düsseldorf

Briefe: 130—257.

Morgenblatt 1835 April. Zeitschrift für die elegante Welt 1835.

Literarische Zeitung 1839 49.

Uechtritz „Blicke in das Kunst- und Künstlerleben". Al. Jung „Vorlesungen" 1842. Kühne, Porträts und Silhouetten II. 1843, Gutzkow, Beiträge.

F. v. Köppen aus Neumanns Tagebuch. Ludm. Assing „Elise v. Ahlefeldt". Putlitz: Immermannbuch.

Burgmüller: neue Zeitschrift für Musik 1840.

A. Ploch hat das gesamte Material für die Beurteilung des Verhältnisses zwischen Grabbe und Immermann zusammengestellt; wenn ich zu anderem Resultat komme, so liegt das daran, daß ich Grabbes Persönlichkeit höher einschätze.

Auf der Detmolder Bibliothek finden sich drei Briefe von Lucie Grabbe an ihren Mann, sowie eine Neujahrskarte 1832, auch Briefe an den Kanzleirat Petri, die sich z. T. auf den Nachlaß ihres Vaters, z. T. aber auch auf den Ehestreit und die Frage der Ausschließung der Gütergemeinschaft beziehn.

Die drei Briefe der Frau Lucie an Grabbe sind von folgender Bemerkung begleitet: Correspondenz mit meinem Mann nach Düsseldorf. NB. Nach dem Ableben meines Man-

nes sind mir meine an ihn geschriebenen Briefe wieder zugekommen bis auf den ersten vom 23. November 1834, welchen ich nach Frankfurt gesandt hatte. Und das war gerade der beste von allen. — Zu Luciens Beschwerde über Grabbes Mutter vgl. Grabbes Brief 2. XI. 1834.

XI. Kapitel

Hannibal

Briefe: 1834: 12. IV. — 2. XI. — 15. XI. — 18. XI. — 28. XI. — 10. XII. — 11. XII. — 14. XII. — 17. XII. — 18. XII. — 22. XII.

1835: 4. I. — 8. I. — 12. I — 14. I. — 16. I. — 22. I. 27. I. — 31. I. — 3. II. — 5. II. — 10. II. — 11. II. — 17. II. — 20. II. — 29. II. — 9. 19. III. — 16. III. — 18. III. — 15. IV. — 3. V. — 8. V. — 13. V. — 13. VI.

Kritiken: Kühne in der Zeitung für die elegante Welt 1836 Nr. 98, 99: Grabbes Hannibal ist ein großartiges Werk, es fehlt nicht viel, daß es ein ebenso schönes wie großartiges geworden war — — jetzt da sich mit den Hannibal seine Geburten einfacher und ruhiger zu gliedern beginnen, drängt sich uns sein großes Talent mit seinen Fortschritten von neuem als eine seltene Erscheinung auf — — die ganze Tragödie fährt uns wie ein zuckender Schmerz durch die Seele.“ Was die Schilderung der Volksszenen angeht, so bemerkt Kühne: „geht das Individuelle verloren, so hebt sich das Zuständliche umsomehr im Volksgewirr heraus — — diese Hinblicke auf die drei Welten, Afrika, Italien und Asien, sind in ihren Reflexen trefflich gehalten, nur glaub ich wiederstrebt diese Schilderung des Zuständlichen der Bühnendarstellung“.

Einen ähnlichen Einwandt erhebt Theodor Mundt in der Geschichte der alten und neuen Litaratur: „die dramatische Entwicklung leidet an dem Fehler, daß sie nur in die Ver-

hältnisse und nicht in die Charaktere hineinverlegt ist;" — aber hierzu machen wir die Einwendung, daß das Milieu dem historischen Drama gerade die einzig mögliche Einheit verleiht, die durch zerstreute Kulturschilderungen gerade zerstört wurde — —. „Die Zeichnung Hannibals bietet nur geniale Noten für den Schauspieler dar", ganz im Sinne moderner naturalistisch-impressionistischer Technik. Marggraff nennt Grabbe in der literarischen Zeitung 1835 Nr. 37 den Buonarotti der Tragödie; in der lakonischen Kürze, in den abgesonderten Tableaux liege etwas ungemein Großes — —, neuerdings hat P. Friedrich dieses Urteil korrigieren wollen, indem er Grabbe statt mit Michelangelo mit dem größenwahnsinnigen Belgier Wiertz, oder in seinen großen Momenten mit dem Historienmaler Rethel verglich.

Die Kritik im Morgenblatt 1836 Nr. 51—52 zitierten wir schon: das Undramatische wird hervorgehoben, das darin besteht, daß die Form immer epischer wird; in der Ironie, endlich darin daß die Personen wie Gefäße von Grabbes Einfällen sind.

Blätter für literarische Unterhaltung 1836 Mai 146—148: Hannibal ist ein erhabener Mensch vom reinstem Seelenadel, — die Figuren haben Glieder, die kolossal sind, aber oft der Bänder und Gelenke entbehren — —. Auch hier wird betont, daß Grabbe zu sehr die bloße Tatsache gibt, anstatt Gesinnung und Raisonnement — —, fast könnte man den Verfasser erkennen in Gutzkow, der ähnlich in seinen Beiträgen kritisiert: auch hier wird vermißt das Steigen und Anschwellen des Stoffes, das blühende Fleisch, die Malerei der Motive, dann heißt es: „die Menschen sind nicht so, wie Grabbe sie schildert, selbst in den verzweifeltsten äußersten Lagen sind sie anders, sie sind immer noch etwas neben und außer der Tat." Daraus nun macht Artur Ploch in einer wahren Manie alle möglichen ungünstigen Äußerungen über Grabbe zusammenzutragen, etwas was Gutzkow sicher nicht gemeint hat, wenn er hinter

den Satz: die Menschen sind nicht so wie Grabbe sie schildert, einen abschließenden Punkt setzt. Bei dieser Gelegenheit sei auch der hauptsächlichste Vorwurf beleuchtet, den Ploch immerfort gegen Grabbe richtet: der Unwert der Grabbeschen Dramatik zeige sich schon darin, daß keines seiner Stücke sich den Bühnenverhältnissen anpasse. Dieser Maßstab ist aber nicht nur damals, sondern überhaupt für alle Zeiten ganz unzureichend — —, das Morgenblatt bemerkt 1830 Januar: unter 20 dramatischen Werken in Deutschland ist nur eines darstellbar. Aber von Grabbes persönlichem Dichterschicksal abgesehn, — wie haben andre Dichter und Kritiker damals über das Theater geurteilt? Die Klage über den Verfall des Theaters ist ganz allgemein, fragen wir nun Tieck oder Köchy, oder die Blätter (z. B. Freimütiger 1827 September).

Immermann läßt sich in einem Brief (14. 6. 28) vernehmen: „Wie ist es möglich, daß uns eine nach dem Urteil aller Stimmfähigen ganz depravierte Anstalt über das Wesentliche in der Kunst aufklären möchte? Nein, es ist wahrhaftig nicht die Zeit, daß die Dichter von der Bühne lernen, sondern die Bühne soll wieder vom Dichter lernen.“ Immermann tröstet sich zuletzt mit dem Trost des Aristoteles, daß die Kraft der Tragödie bestehn bleibe auch ohne die Mittel der äußern Darstellung. Natürlich erhellt daraus nicht die durchgängige Richtigkeit von Grabbes Verhalten, in dem wieder ein gutes Teil „barocker Starrsinn“ ist.

Immermanns Brief mitgeteilt von W. Deetjen in der Vossischen Zeitung. (Juni 1902.)

Schierenberg im lippeschen Magazin 1835 hat die Anachronismen zusammengestellt, er sagt bez. Hannibals Tod: nach der Zerstörung Carthagos war Hannibal kein gefährlicher Gegner mehr.

Neuerdings ist besonders von R. M. Meyer der Wert der letzten Skizzen betont (Literaturgeschichte — Nation).

Aschenbrödel

Briefe: 18. IV. 1829. — 20. IV. 1829. — 13. V. 1829. — 1830. — 8. X. 1830. — 5. V. 1830. — 14. VII. 1830. 12. IX. 1830. — 2. X. 1830. — 15. I. 1831. — 30. IV. 1831. — 12. IV. 1834. — 10. XII. 1834. — 22. XII. 1834. — 16. XII. 1834. — 1. I. 1835. — 8. I. 1835. — 12. I. 1835. — 14. I. 1835. — 31. I. 1835. — 5. II. 1835. — 20. II. 1835. — 23. II. 1835. — 10. III. 1835. — 18. III. 1835. — 21. IV. 1835. — 3. V. 1835. — 7. V. 1835. — 13. VI. 1835. — 19. VI. 1835. — 22. VI. 1835. — 26. VIII. 1835.

Kritiken: Blätter für literarische Unterhaltung 1836 Mai 146—148 (es fehl't das lyrische Element, eine phantastische Welt, die Grabbe nicht lebendig machen konnte, und nackte Wirklichkeit heben sich in liebend gehässiger Umarmung auf — Isaak vortrefflich — tolle übermütige Spässe z. T. auch kompakt und unzart).

Morgenblatt 1826 51, 52: Grabbe könnte unser erster Lustspieldichter sein, wenn er bühnenrecht wäre, wenn er seine phantastischen Ausschweifungen mit theatralischem Humor vertauschte.

Neuerdings hat Dr. Perger in der Zeitschrift für Bücherfreunde Juli 1907 eine genaue Vergleichung mit dem Operntext durchgeführt. Die Handlung, insbesondere das Motiv des falschen Königs gehe auf Isouards Cendrillon (Paris 1810), die eigentlichen Aschenbrödelszenen auf Perraulst zurück. Die ursprüngliche Fassung hat Grisebach z. T. mitgeteilt. Dr. Perger gibt a. a. O. eine ausführliche und sorgsame Zusammentellung der Unterschiede beider Fassungen.

XII. Kapitel

Hermannsschlacht

Briefe 1835: 8. I. — 18. II. — 9. 10. III. — 30. III. — 3. IV — 2 mal — 3. IV. — 5. I.V. — 3. V. — 14. V. — 3. V. (IV.) — 6. VI. — 10. VI. — 13. VI. — — VI. —

26. VIII. — 25. IX. — X. — 22. XI. — 27. XI. 1836: 2. I. — 11. V. — 28. II. — 21. IV. — 24. IV. — V. — 1. VII. — 3 mal — 20. VII. — 21. VII.

L. Clostermeier schrieb am 28. III. 1835: Varus war ein edler unglücklicher Mann. — Hermann hingegen schlau, listig, verschlagen, kühn und unedel . . .

Vg. auch literarische Blätter 1831 Januar (Herfest v. Klemm), Juni 1833 (Armin v. Schütz), B. Auerbach in Lewalds Europa 1838. — Kleist ist unübertrefflich in der genialen Charakteristik Hermanns und seine dämonische Poesie entzündete sich unmittelbar an einem wirklichen Haß. Da kann Grabbe nicht konkurrieren, aber sein Stück hat dafür andre Vorzüge. — Ist in den 100 Tagen Napoleon der Schöpfer der Schlacht, so in der Hermannsschlacht die Völker der Römer und Germanen.

XIII. Kapitel

Detmold — Lebensausgang

Briefe: Grisebach 258—270.

Dingelstedts Besuch „eine Mitternacht in Detmold" in Lewalds „Europa" 1838 — worauf L. Merkel im April 1838 in Nr. 3 und 4 des Lippischen Magazins eine Beleuchtung der Dingelstedtschen Mitternacht als Antwort erscheinen ließ.

Im Detmolder Archiv befinden sich noch Akten eines Beleidigungsprozesses, den Lucie Grabbe wegen der letzten Vorgänge zu führen hatte.

Albert Möser glorifizierte Grabbe in folgendem Gedicht „Grabbe":

Ein Riesenspätling vom Titanenstamme,
Entstürzt des Aethers Höhn im Fall, im jähen,
Ein Urweltsmensch, aufragend aus Pygmäen,
Ein Halbgott, strauchelnd in des Erdballs Schlamme.
Umzäumt von schaalen Weltgewimmels Damme,
Wo Stumpfsinn stets und Unverstand sich blähen,

Zu groß den Vielen, die als Irrlicht schmähen,
Die in dir glomm, die heil'ge Gottesflamme.
Vom Weib um Liebe grenzenlos betrogen,
Mit Inbrunst werbend um der Dichtung Krone —
So zogst du hin, fremd, siech, mit düstern Sinnen.
Ein Stern nur blieb, des Glanz dich nicht belogen:
Der Mutter Herz schlug treugeneigt dem Sohne,
Bis dich der Tod erlösend rief von hinnen.

XIV. Kapitel

Über einige sonderbare Genies und Originale vgl. Morgenblatt 1835 August und 1836 Juli. Orion: „mit finsterem Mulattengesicht, als Original verhätschelt, impertinent im Pumpen" (der Bettler der wahre König) — Arendt (selten sind so viele Talente untergegangen, wie jetzt — abgesehn von Kleist und Hölderlin sind es nur halbe Talente).

„Eine Unausgeglichenheit in den psychischen Kräften": das sei zum Schluß noch etwas bestimmter präzisiert. Das psychologische Drama voll von ungelösten Konflikten, das sich in Grabbes Innerem abgespielt hat (das besonders in des Dichters Briefen und in dessen Drama Don Juan und Faust reflektiert), läßt sich etwa so formulieren: ein stahlscharfer Verstand, eine bis zur Verwilderung üppige Einbildungskraft und eine verborgene, keusch verschlossene Gemütstiefe bilden scheinbar jedes für sich eine hohe Gabe, die aber wieder nur als harmonischer Dreiklang beglücken. Aber bei Grabbe stoßen sich diese seelischen Grundkräfte ab und fliehen centrifugal auseinander. Vor einem grausam zersetzenden schonungslos auflösendem Verstand sinken alle Ideale dahin, zerfließt der holde Schein, der die Wirklichkeit illusionistisch umschwebt. Aber niemals das Leben, nur das Bild des Lebens ist schön — hat Schopenhauer einmal gesagt. Und andrerseits nun flüchtet sich Grabbes hungernde geängstigte Seele in eine Phantasiewelt ohne Grund, ohne Grenzen

und ohne Ende. Diese Phantasie stellt teils die Dinge in unheimlicher Nähe vergrößernd und verzerrend, mit packender Gegenständlichkeit vor sich hin, teils verflüchtigt sie sich, das ganze All ausmessend (oder gierig ausschlürfend), sich an der unendlichen Größe des Universums berauschend, ins Grenzenlose und Wesenlose. Weder die nackte Wirklichkeit des Verstandes beglückt, noch dieses Extrem des Phantasierausches,*) dem nun der Dichter angstvoll vor dem ernüchternden Erwachen bangend, durch Feuerwasser und Spirituosen Dauer zu leihen sucht. Daher Grabbes Alkoholismus! Nur selten schenkten ihm die Götter eine ganz reine Wirkung. Das geschieht dann, wenn eine verborgene Gefühlstiefe sich öffnet und das deutsche Gemüt sich regt in wenigen gedrängten Klängen voll wundervoller Sehnsuchtsstimmung. Und aus dieser Sehnsucht heraus, aus diesem Instinkt des Kranken für das Gesunde erklärt sich auch schließlich Grabbes Stellung zu Shakespeare und zu Schiller. Auch Grabbe schöpfte aus jener Fülle von Kräften eines scharfen Verstandes und eines geistreichen Witzes, in denen sich insbesondre für die Romantik die Größe Shakespeares offenbarte (vgl. die Shakespearomanie), auch Grabbe besaß wie der große Brite, eine glühende Phantasie, die aber mehr leuchtet als erwärmt; aber während Shakespeare suverän mit seinem Reichtum schaltet, gleicht der tolle Fieberphantast Grabbe einem Besessenen, der in einem physisch-psyischem Rauschzustand, einer seelischen Trunkenheit willenlos befangen bleibt. Glücklos fühlte sich Grabbe bei allen seinen Gaben. Wie hat er anfangs sein Herz zu verhärten gesucht, um sich im Kampf des Lebens aufrecht zu halten, wie hat er tötlichen Spott an den Empfindsamen geübt. Und doch schien ihm zuletzt nur die Rettung zu winken in dem deutschen Gemüt. Hier erschien ihm, indem sich

*) In diesem Zusammenhang ist auch eine Antithese bemerkenswert, die fast allen Dramen Grabbes zugrundeliegt: die zwischen dem kühlen verstandesklaren Norden und dem sinnenfrohen phantastisch bunten Süden!

Kraft mit Sehnsucht vermählte, ein harmonischer Ausklang der inneren Fehde möglich. Und dieses höchste Gut schien Grabbe erfüllt und gestaltet in dem hochfliegenden und doch kraftvoll gesunden Idealismus Schillers, des Lieblingsdichters der Nation, der aus den Tiefen des Volkes aufsteigend sich aus Roheit, Armut und Siechtum emporgerungen hatte zur Vollendung! (Man vergleiche übrigens die sehr ähnliche, auch durch das Spiel psychischer Kontraste so reizvolle geistige Eigenart eines Heinrich v. Kleist, der Grabbe so verwandt ist, bei dem aber doch der Eindruck der Kraft und Harmonie das Zerrissene weit mehr überwiegt.)

Register der wichtigsten Namen

(Moderne Autoren sind mit einem * bezeichnet)

Druckfehlerverzeichnis

Seite	17,	Zeile	6 von unten,	lies: windet statt wendet.
„	18,	„	13 von oben,	lies: 4—6- statt 32-mal.
„	27,	„	8 von unten,	lies: Müllner statt Müller.
„	28,	„	3 von oben,	lies: konnte statt könnte.
„	35,	„	9 von oben,	lies: den Manneswert statt an Manneswert.
„	38,	„	4 von oben,	lies: eine Anstellung statt einer Anstellung.
„	49,	„	13 von unten,	lies: ins Netz statt ins Herz.
„	58,	„	1 von unten,	lies: Andronicus statt Adronicus.
„	59,	„	10 von oben,	lies: so schnell gehört auf diese Zeile: „So schnell und kläglich u. s. w.
„	65,	„	7 von unten,	lies: Rechtsgefühl statt Rechtgefühl.
„	76,	„	19 von oben,	lies: ausschöpfende Szene.
„	83,	„	9 von unten,	lies: Parteien statt Partien.
„	93,	„	15 von oben,	lies: in der statt nach der.
„	109,	„	4 von oben,	lies: Cincinnatus.
„	115,	„	2 von unten,	lies: Nessusgewand statt Nesselgewand.
„	124,	„	10 von oben,	lies: die statt der.
„	130,	„	14 von oben,	lies: Bei Plt. statt Plt.
„	135,	„	11 und 12 von oben sind umzustellen.	
„	138,	„	17 von oben,	lies: tut's mir zu lieb.
„	143,	„	12 von oben,	lies: 1826 statt 1829.
„	154,	„	14 von unten,	lies: weniger statt wenig.
„	191,	„	12 von oben,	lies: Gebrechen statt Verbrechen.
„	208,	„	13 von unten ist ihn zu streichen.	

Seite 211, Zeile 5 von unten, lies: bildet ferner statt bildet.
„ 212, „ 6 von oben, lies: ansprechen st. aussprechen.
„ 219, „ 15 von unten, lies: Wert statt Wort.
„ 228, „ 4 von unten, lies: Ächtung statt Achtung.
„ 232, „ 6 von unten, lies: waltet statt wartet.
„ 244, „ 2 und 3 von oben sind zu streichen.
„ 249, „ 8 von oben, lies: schlechthinnige statt schlechtsinnige.
„ 256, „ 18 von unten, lies: seiner statt deiner.
„ 273, „ 14 von oben, lies: Eine statt Ein.
„ 277, „ 6 von oben, lies: den Ring statt ihn.
„ 278, „ 14 von oben, lies: bald sich statt bald.
„ 287, „ 3 von oben, lies: 863 statt 163.
„ 289, „ 9 von unten, lies: 1829 statt 1839.
„ 290, „ 1 von unten, lies: Herling statt Hertling.
„ 298, „ 18 von oben, lies: Mondstein st. Mondschein.
„ 327, „ 4 von oben, lies: Züge statt Lüge.
„ 328, „ 5 von unten, lies: füge hinzu: ein Tierchen ins Auge.
„ 333, „ 8 von unten, lies: Staat statt Stadt.
„ 346, „ der erste Satz des zweiten Absatzes ist noch zu dem ersten Abschnitt hinzuzuziehen.
„ 353, „ 1 von unten, lies: „schweig statt schweig.
„ 356, „ 17 von oben, lies: hinter Galanterien auch — auf Thusnelda.
„ 376, „ 5 von oben, lies: Glückswerten statt Lebenswerten.
„ 378, „ 1 von unten, lies: Marggraff statt Marggraf.
„ 379, „ 10 von oben, lies: Pittschaft st. Pitschaft.
„ 379, „ 11 von unten, lies: Niebergall statt Nibergall (s. auch 424).
„ 388, Anm. Zeile 1, lies: Vertragsszene statt Vortragsszene.
„ 400, „ 18 von oben, lies: in denen statt in der.

(Nach erneuter nachträglicher Vergleichung meiner Excerpte mit den Briefen an Grabbe stelle ich noch zwei Versehen richtig: S. 17: Der alte Grabbe schickte dem Sohne die Pistole, die ihm von Clostermeier übergeben wurde. — S. 37: Köchy hatte selbst den Plan Heinrich den Löwen zu dramatisieren; aus dem Briefe wird klar, wie hoch Köchy Grabbe geschätzt hat.)

HEINRICH LAUBES
PRINZIP DER THEATERLEITUNG

VON

GEORG ALTMAN

SCHRIFTEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT
BONN
HERAUSGEGEBEN VON BERTHOLD LITZMANN

V.

DORTMUND
DRUCK UND VERLAG VON FR. WILH. RUHFUS
1908

HEINRICH LAUBES
PRINZIP DER THEATERLEITUNG

EIN BEITRAG
ZUR ÄSTHETIK DER DRAMATISCHEN KUNST
IM XIX. JAHRHUNDERT

VON

GEORG ALTMAN
DR. PHIL., REGISSEUR UND DRAMATURG AM GROSSH. BAD. HOF-
UND NATIONAL-THEATER MANNHEIM

„Die Theorie soll nicht fehlen, aber sie hilft nicht viel, wenn sie selbständig auftreten will; sie hilft, wenn sie inmitten der Praxis als Beleuchtung erscheint.“ Laube.

SCHRIFTEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT
BONN
HERAUSGEGEBEN VON BERTHOLD LITZMANN

V.



DORTMUND
DRUCK UND VERLAG VON FR. WILH. RUHFUS
1908

Meiner lieben Frau

Vorwort

Meine Arbeit „Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung", die ich hiermit dank der liebenswürdigen Vermittelung der „Literarhistorischen Gesellschaft Bonn" der Öffentlichkeit übergeben darf, wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Jena als „Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde" angenommen. Während bisher dramaturgische Dissertationen stets von den Philologen für sich in Anspruch genommen wurden, konnte meine — getragen von der Auffassung, daß ein dramatisches Kunstwerk erst vollendet ist, wenn der Text auf der Bühne Leben gewonnen hat — als philosophisch-aesthetische Doktorarbeit der Fakultät vorgelegt werden. Es geschah dies auf Antrag des Herrn Geh. Hofrat Prof. D. Dr. Eucken, dem ich für das mir zugewandte Interesse auch an dieser Stelle meinen ergebensten Dank aussprechen möchte. Ermöglicht wurde es durch die Lehrtätigkeit des Herrn Prof. Dr. Dinger, des Verfassers des Werkes „Dramaturgie als Wissenschaft", von dem ich viele Anregungen empfing und dessen aufopfernde Förderung ich stets in dankbarster Erinnerung behalten werde. Möge ihn das mit vorliegender Arbeit erreichte Ziel in seiner Bemühung unterstützen, die Dramaturgie als von der Germanistik losgelöste, der Ästhetik untergeordnete Universitätsdisziplin zu begründen.

G. A.

Inhalt

Einleitung

Standpunkt und Ziel der Arbeit

Standpunkt

Einen „Beitrag zur Ästhetik der dramatischen Kunst im 19. Jahrhundert“ nannte ich diese Untersuchung. Da muß ich denn zunächst erklären, daß für mich ein dramatisches Kunstwerk erst vollendet ist, wenn es von der Bühne herab auf die Masse wirkt. Die alte Dreiteilung Lyrik-Epos-Drama, die also das Letztere zum Teil der Dichtkunst macht, erkenne ich somit nicht an und betrachte die dramatische Kunst als selbständige Kunst für sich.

Diese Auffassung geht auf keinen geringeren zurück als William Shakespeare, der sich um die Drucklegung seiner Theaterstücke nicht kümmerte, weil er einer Buchausgabe keinen eigenen künstlerischen Wert beimaß. Ferner lesen wir in der Vorrede der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (Herausgeber: G. E. Lessing und Mylius. Stuttg. 1750 f.): „wer weiß nicht, daß die dramatische Poesie nur durch die Vorstellung in dasjenige Licht gesetzt werde, worin ihre wahre Schönheit am deutlichsten in die Augen fällt?“

Schließlich heißt es in einem Briefe: „Ich habe nur einen einzigen Gesichtspunkt, aus welchem ich ein theatralisches Stück beurteile, nämlich die Vorstellung. Ich traue weder meiner Empfindung noch meiner Kritik anders, als vor dem Theater“. Dies schrieb Lessing (am 25. Oktober 1772 in Wolfenbüttel).

In der neueren wissenschaftlichen Literatur hat diesen Standpunkt als erster Wilhelm Scherer zwar nicht vertreten,

wohl aber angedeutet. Er bezeichnet ein unaufgeführtes Drama nur als „Bruchstück".

Sein Schüler Paul Schlenther geht schon einen Schritt weiter: „es wäre so übel nicht, wenn man das Theater ganz aus der Literatur entfernte und ihm ein eigenes selbständiges Kunstgebiet anwiese — —" schreibt er in den J. B. L.[1]), als ihm der Auftrag wurde, dies Gebiet allein bibliographisch zu behandeln. Doch bereits im nächsten Jahrgang[2]) wurde diese Trennung wieder aufgehoben, und Alexander von Weilen, der Bearbeiter beider Teile, berücksichtigt nun das „Theaterwesen" nur „soweit es noch irgendwie mit der dramatischen Literatur und der Geschichte des Dramas zusammenhängt". Hier eine Grenze zu ziehen ist ja gewiß so gut wie unmöglich. Daß er aber nicht einmal „hübsche Inscenierungsvorschläge" zu seinem Gebiete rechnet, ist schwer verständlich. Er fühlt auch die Verpflichtung sich zu entschuldigen: „die J. B. L. haben ja dem Bedürfnisse des Forschers, nicht dem des tätigen Dramaturgen zu dienen". Daß einer unsrer dramaturgischen Forscher einen solchen Gegensatz formuliert, ist tief bedauerlich.

Doch hier ist nicht der Platz, auf solche prinzipiellen Fragen näher einzugehen, umsomehr als erfreulicherweise in neuester Zeit fast gleichzeitig zwei wissenschaftliche Werke erschienen sind, die die völlige Loslösung der dramatischen Kunst (in des Wortes umfassendster Bedeutung) in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellen.[3]) Uns war es nur um die Bezeichnung unseres Standpunktes zu tun.

Ist nun die dramatische Kunst eine konkrete,[4]) so kann man es nicht bei ästhetischen Theorien bewenden lassen, sondern muß die künstlerische Praxis in den Mittelpunkt der Betrachtung

---

[1]) „Jahresberichte für neuere Deutsche Literaturgeschichte", Bd. II (1891), Stuttg. 1893. Schlenther & Weltl. S. 112.

[2]) J. B. L. Bd. III (IV, 4).

[3]) Hugo Dinger „Dramaturgie als Wissenschaft", Lpz. 1904 (bisher Bd. 1 u. 2). Max Foth, „Das Drama in seinem Gegensatz zur Dichtkunst", 1904 (bisher Bd. I).

[4]) Grillparzer sagt in seinen „ästhetischen Studien" so kurz als treffend: „Lyrik, Epos, Drama, Aussicht, Umsicht, Ansicht".

stellen. (Für die Malerei würde dieser Satz trivial klingen, bei unserer Kunst muß er leider noch ausgesprochen werden.)

Unter diesen Voraussetzungen will ich mich mit Heinrich Laube beschäftigen.

Ziel

Hören wir den Namen Heinrich Laube, dann denken wir nicht an den Politiker (denn der ist vergessen), noch an den Dichter (denn der ist vergessen),[5]) sondern ausschließlich an den künstlerischen Leiter deutscher Bühnen.

Sehen wir uns aber die wissenschaftliche Beachtung an,[6]) die dieser Mann und seine Werke gefunden haben, so finden wir fast nur literar- oder theaterhistorische Arbeiten. (So konnte man mit Genugtuung feststellen, daß in seinen dramaturgischen Werken bisweilen die angegebenen Daten mit den tatsächlichen um einige Tage differierten.) Seine praktische Tätigkeit als Bühnenleiter aber ist wissenschaftlich höchstens in soweit berücksichtigt worden, als sie vom Schreibtische aus geschah (also die dramaturgische im engsten Sinne des Wortes), über seine eigentliche Bühnentätigkeit finden wir nur kursorische meist feuilletonistische Erwähnungen oder anekdotische Erinnerungen.

Ich nun will mich hier ausschließlich mit Laubes „Prinzip der Theaterleitung" befassen. Es ist aber nicht meine Absicht, einen Beitrag zur wissenschaftlichen Laube-Forschung zu liefern. Es soll überhaupt kein Beitrag zur Theater-Geschichte, sondern zur Ästhetik der dramatischen Kunst sein. — Dies bedarf wohl noch einer Erklärung.

Was mir letzten Endes vorschwebt, ist ein System der Regiekunst-Wissenschaft. Geleistet werden kann eine solche Arbeit von einem wissenschaftlich (theoretisch) und künstlerisch (praktisch) gleich geschulten und gleich fähigen Regisseur als

---

[5]) Daß man zur Feier seines 100. Geburtstages im September 1906 den Direktor Laube mit dem Dichter Laube verwechselte und einige seiner Dramen zur Aufführung brachte, war wenig einsichtsvolle Pietät.

[6]) Einzeln werde ich sie erst im Laufe der Arbeit erwähnen.

Krönung seines Lebenswerkes. Geschrieben wurde solch ein Werk bisher noch nicht.[7]) Hier ist Neuland!

Die Aufgabe des Regisseurs ist es, den Text des Dichters bühnengerecht zu gestalten und in Szene zu setzen, kurz, das dramatische Kunstwerk zu vollenden.[8])

Dinger nennt nun „die gesamte wissenschaftliche Behandlung der dramatischen Kunst" Dramaturgie (a. a. O. I. Vorwort). Diese zerlegt er in eine theoretische und praktische Wissenschaft. Für Aufgabe der letzteren hält er es, „diejenigen, die sich mit dramatischer Kunst irgendwie befassen wollen, methodisch auszubilden und zu schulen" (a. a. O. I. 1).

Demnach ist also die wissenschaftliche Behandlung der Regiekunst eine Unterabteilung der „praktischen Dramaturgie": ihre Aufgabe ist die Schulung des Regisseurs.

Wir wissen jetzt also, was wir von dem Neuland erwarten. Hegen wir den Wunsch, vielleicht einst die Bebauung in Angriff nehmen zu können, so muß es zunächst unsere Aufgabe sein, uns selbst zu schulen.

Wir sahen uns nun nach Lehrern um und glauben, in Heinrich Laube nicht den schlechtesten gefunden zu haben. Wir wollen versuchen, unsere Erkenntnisse systematisch-kritisch darzustellen.

Zunächst müssen wir in einer „ersten Abteilung" die Grundlagen feststellen, und zwar in einem „ersten Kapitel" die, auf denen die Vorbildung des Theaterleiters ruhte, dann in einem „zweiten Kapitel" die, die dieser für eine Theaterleitung forderte.

---

[7]) Ebenfalls der „Wissenschaft von der Regie" Wege bereiten will eine kleine Schrift: Victor Léon: „Regie. Notizen zu einem Handbuch. Dazu ein Geleitwort von Hermann Bahr" (München 1897 Brakls Rubinverlag). Cf. ferner: „Regie", Studien zur dramatischen Kunst von Dr. Karl Hagemann, Berlin u. Lpz. 1902.

[8]) Ich halte also den Regisseur für den „Künstler der Kunst des Theaters". Doch muß ich schon hier betonen, daß ich trotzdem keineswegs auf den Standpunkt von Edward Gordon Craig („Die Kunst des Theaters", Berlin 1905) oder gar von William Wauer („Der Kunst eine Gasse", Berlin 1906) stehe. Ich erklärte dies bereits in meiner Besprechung des Craig'schen Buches („Schaubühne" I. 1. Berlin 1905) und werde weiter unten auf dieses künstlerische Prinzip zurückkommen.

In einer „zweiten Abteilung" werden wir die Tätigkeit selbst untersuchen, und zwar in einem „ersten Kapitel" die Prinzipien, denen die Darstellung und in einem „zweiten Kapitel" die, denen der Spielplan unterlag.

Da wir aber Heinrich Laubes „Prinzip der Theaterleitung" nicht nur darstellen, sondern auch würdigen wollen, dürfen wir es uns nicht verdrießen lassen, bevor wir zu ihm selbst kommen, in einem „ersten Teil" auf die Anfänge der Theaterleitung zurückzugehen und wenn wir ihn dann, in einem „zweiten Teil", behandelt haben, in einem „dritten Teil" dem Einflusse nachzugehen, den er auf die weitere Entwickelung ausgeübt hat, und im Schlußwort festzustellen, ob dieser noch heute in Frage kommen kann.

„Worin besteht das Vorwärts unsrer Tage? Im Ausbilden von Institutionen, welche uns leidlich sicher stellen vor dem Mangel an Persönlichkeiten."
Laube.

Erster Teil

Von den Vorgängern Laubes

Kapitel I. Von Grundlegern

> „Mon dessein regarde principalement les principes des arts, et la partie historique ne sera en quelque façon qu'accessoire"
> I. G. Sulzer.

Von der Mitte des 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts — will sagen, von der Zeit an, in der die Bühne Teil der dramatischen Kunst wurde und Gebiet wissenschaftlicher Forschung, bis auf unsere Tage — haben stets viele geistig in Betracht kommende Männer das abstrakte dramatische Kunstwerk dem konkreten vorgezogen. Sie verallgemeinerten, was der größte deutsche Dichter von dem größten Dramatiker sagte:[1]) „Durchs lebendige Wort wirkt Shakespeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern: der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es gibt keinen höheren Genuß und keinen reineren, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen."

Diese Auffassung scheint mir nur zum kleinsten Teile darauf zu beruhen, daß im Theaterbetriebe vielfach der Techniker und der Kaufmann den Dramatiker in den Hintergrund treten lassen.

Vielmehr ist die Gewißheit daran Schuld, daß das, was man als Zuschauer auf der Bühne sieht, überhaupt kein organisches

---

[1]) Goethe „Shakespeare und kein Ende".

Kunstwerk ist. Man erblickt lediglich Komödianten, die mehr oder weniger geschickt agieren, fehlt leider nur das geistige Band. Vorhanden also ist Mannigfaltiges, was fehlt ist die Einheit. Daß aber Einheit eine Grundnorm für ein Kunstwerk ist, sagt uns die Wissenschaft von Plato und Aristoteles bis Fechner und Volkelt.[2])

Diese notwendige Einheit kann auf der Bühne unmöglich von den mitwirkenden Schauspielern erzielt werden, da diese selbst ja Teile des Kunstwerkes sind. Es muß daher noch ein Mann da sein, für den die Schauspieler lediglich Mittel sind,[3]) während sein Zweck die einheitliche Beseelung und Darstellung des Textes zu sein hat. Man nennt ihn den Spielleiter oder Regisseur. Die Entstehung dieses Berufes wird aus dem notwendigsten Zwecke erfolgt sein.

Die erste Aufgabe eines Spielleiters ist nämlich die Verteilung der Rollen, d. h. er muß bestimmen, welche Schauspieler die einzelnen Personen darstellen sollen. Um dies tun zu können, muß er Autorität haben, wie sie am Anfange der Entwickelung nur der haben konnte, von dem die Schauspieler wirtschaftlich abhängig waren. Um seine Autorität aufrecht erhalten zu können, mußten die Schauspieler zu ihm auf persönlichen Erfolgen beruhendes Vertrauen haben, er mußte also selbst der Protagonist

---

[2]) Joh. Volkelt „System der Ästhetik" I. Bd. S. 571 ff. München 1905.

[3]) Von vornherein möchte ich hier einem Vorwurf begegnen, den Julius Mosen (Adolf Stahr gegenüber) Immermann machte — in einem von P. Friedrich in den „Masken" II. 20. Düsseldorf 1907 (Herausg. W. Schmidt-Bonn) veröffentlichten Brief —: „Als romantischer Dramaturg mußte er von selbst die Schauspieler als dienende Mittel gebrauchen. Darum die unendliche Dressur" — — den Geist (der Gegenwart) kann ich aber nicht zur Darstellung bringen durch Schauspieler, welchen wie Kindern alles und jedes eingelernt werden muß, sondern durch Menschen, in welchen ich die Fähigkeit wecke, diesen Geist in sich aufzunehmen und ihre Mittel zur Darstellung desselben kennen zu lernen." Ich kann diesen so häufig aufgestellten Gegensatz nicht anerkennen. Denn der Regisseur, der den Schauspieler als Mittel betrachtet, will ihn keineswegs schablonenhaft verwenden und so nivellierend wirken. Im Gegenteil, er glaubt die Fähigkeiten des Schauspielers besser zu kennen als dieser selbst und will sie durch richtige Verwendung auf die höchstmögliche Stufe führen.

der Truppe sein. Dieser Protagonist nun, der eine einheitliche Wirkung erzielen will, muß in erster Linie darauf sehen, selbst nicht „aus dem Rahmen zu fallen". Ein solches Hintansetzen der eigenen Persönlichkeit zu Gunsten des Ganzen werden wir (am Anfang der Entwickelung) nur bei einem Manne finden, der zugleich der Dichter des Textes war. Der erste Regisseur mußte also Direktor, Schauspieler und Dichter sein.

Aus der Praxis heraus mußte daher der erste Versuch kommen, auf der Bühne ein organisches Kunstwerk zu gestalten. Dem Manne aber, der dies unternahm — er hieß J. B. Poquelin und nannte sich Molière — wurden Körper und Kunst zu Grunde gerichtet durch die Bühne seiner Zeit. Denn wollen wir diese kennen lernen, so dürfen wir nicht in der Geschichte der dramatischen Kunst, geschweige denn in der Geschichte der Literatur Umschau halten, sondern in der chronique scandaleuse.

Die „Comédie française" in der Rue neuve des Fossés bekam zwar 1738 einen „Regisseur der Spektakel des Königs"; daß dies aber nur eine Hofcharge war, erhellt aus dem Namen des erwählten Mannes: es war der Herzog von Aumont.[4])

Ferner lesen wir von der ersten Schauspielerin ihrer Zeit[5]): „die Clairon war fille d'arrangement, und übrigens geschickt genug, um ein halbes Dutzend zu erheitern. So ging alles in Ordnung her, und Jedermann war begnügt."

Leider findet sich diese Stelle — in einem Polizeibericht. Und Voltaire übertrieb nicht, als er in einem Brief vom 17. Oktober 1740 seine Landsmänninnen dem Preußenkönig Friedrich mit den Versen ankündigte:

„Vous aurez maussades actrices,
Moitié femme et moitié putain,
L'une begueule avec caprices,
L'autre débonnaire et catin,
A qui le souffleur ou Crispin
Fait un enfant dans les coulisses."

---

[4]) Französisches Theater der Vergangenheit. Übertragen und eingeleitet von P. Wiegler, München und Lp. o. J. (1906) S. XLII.

[5]) Ib. S. LXXVIII.

Die Stellung des Dichters in dieser Zeit schildert uns La Bruyère[6]) „der Schauspieler ist in seiner Karosse hingelagert und spritzt dem Corneille, der zu Fuß geht, den Kot ins Gesicht."

Aber schon das erste Jahr nach dem erwähnten Briefe des Voltaire sollte das Geburtsjahr der neuen dramatischen Kunst werden. Am 19. Oktober 1741 fand in London (in Goodmans Fieldes) jene denkwürdige Aufführung von „Richard III." statt, in der, als Vertreter der Titelrolle, zum ersten Male David Garrick das Evangelium William Shakespeare verkündete.[7])

Auch in Frankreich regt sich bald ein neuer Geist, Molières Streben hatte Wurzel geschlagen in seinen Schülern und Schülersschülern, in Männern der Praxis und Männern der Theorie. 1748 ging der 19jährige Lekain zur Bühne- und Diderot veröffentlicht sein erstes Werk, einen Roman, der ihm Gelegenheit gibt, auch auf das französische Theater einzugehen.[8]) In seiner ersten Schrift, die sich vornehmlich an die Praktiker wendet,[9]) erkennt er dann die Notwendigkeit eines Mannes, der außer den Schauspielern auf der Bühne selbständig tätig sein muß. Seine Aufgabe erfaßt er zwar noch ganz äußerlich, er soll „Dekorateur" sein, theoretisch aber sieht er, worauf es ankommt: „ils sont soumis à une lois d'unité."

In Deutschland nun hatte die Theorie auch schon eingesetzt, Chr. Mylius[10]) sprach von einem „Aufseher" für die

---

[6]) ib. S LX.

[7]) cf. Christian Gaehde, „David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst". Berlin 1904.

[8]) Lessing, „Hamburg. Dramaturgie", 84. Stück: „Dieses Buch heißt „Les Bijoux indiscrets", und Diderot will es jetzt durchaus nicht geschrieben haben". (Nach einer Übersetzung des 18. Jahrh. (Lessings?) neu herausggb. von Lothar Schmidt, München, bei Georg Müller, Privatdruck o. J. (1906) S. 203 ff.).

[9]) „Discours de la poésie dramatique" 1757—58. (Dem Stücke „Le père de famille" als Vorwort beigegeben).

[10]) „Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird: daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung bei den Schauspielen ebenso nötig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben" in Gottscheds Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Leipzig 1742.

Schauspieler. Einen großen Schritt vorwärts bringt uns dann Joh. Elias Schlegel,[11]) der zwar ebenfalls von „Aufsicht" spricht, diese soll aber ausgeübt werden von einem „Mann von Ansehen und Urteilskraft", ferner betont er ausdrücklich, es dürfe kein „Komödiant" sein.

Die Probe auf dies Exempel sollte bald gemacht werden können — wir sind beim ersten deutschen National-Theater angelangt.

Gottsched zwar hatte schon versucht, Bühne und Literatur zu vereinigen — er kümmerte sich bei der Neuberin um den Spielplan, um Kostüme, um Dekorationen, ja, wir erfahren selbst, daß dort Dichter bei den Proben ihrer Werke zugegen waren[12]) —, es war ihm aber nicht gelungen, die Vorbedingung für sein Ziel zu schaffen: eine stehende Bühne. Noch waren Prinzipale unumschränkte Machthaber der Wandertruppen.

Da erschien (1766) die erste „Geschichte des deutschen Theaters.[13]) Ihr Verfasser, Löwen, machte gegen die Prinzipalschaft energisch Front und verlangte dann: „der Fürst oder die Republik sollen selbst das Direktorium führen, d. h. einen Mann wählen, welchem, begabt mit einer feinen Kenntnis der schönen Künste und Wissenschaften, die Annahme der Schauspieler, die Wahl der Stücke und die ganze Polizei des Theaters ohne daß er selbst Schauspieler wäre, überlassen würde."

Als man nun in Hamburg wagte, ein deutsches National-Theater zu begründen (1767), da war der erste Grundsatz, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten".[14]) Man überging daher bei der Wahl des Direktors den vorzüglichsten Schau-

[11]) „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" (1746?). (Lessing, „Ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!")

[12]) Martin Zickel „Die scenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings". Diss. Berlin 1900.

[13]) Neudruck. Herausg. von H. Stümcke. Berlin 1905 (Ernst Frensdorff).

[14]) Schlegel a. a. O. und Lessing „Ankündigung" der Hamburger Dramaturgie.

spieler Konrad Ekhof und setzte den Literaten Löwen als Regisseur ein (d. h. als künstlerischen Leiter). Berthold Litzmann meint, „ein bedenklicher Fehler".[15]) Ich aber glaube, daß man den ehrsamen hamburger Bürgern dies garnicht hoch genug anrechnen kann, es war fast eine mutige Tat. Sie fühlten die Notwendigkeit, den Virtuosen die Herrschaft zu nehmen und den Dramatikern zu ihrem Rechte zu verhelfen. Ihre Wahl war um so berechtigter, als sie bei Löwen auch praktische Kenntnisse voraussetzen mußten. Früher war er nämlich schon (als Schwiegersohn Schönemanns!) bei der Ackermannschen Truppe „künstlerischer Beirat" gewesen. Der äußere Erfolg gab ihnen zwar Unrecht; wie hätten sie aber auch annehmen können, daß sich der vielgewandte Löwen bei den Proben auf der Bühne so vollständig hilflos zeigen würde![16]) Bereits 1768 mußte er zurücktreten, an seine Stelle kam der Schauspieler Ekhof. Löwen war also der erste „literarische Regisseur", der an der Praxis des Theaters scheiterte. Er hatte nicht bedacht, daß man sich nur über „ungebildete Prinzipale" erheben kann, wenn man sich ihre Kenntnisse zu eigen gemacht hat. Sein Name steht als erstes warnendes Beispiel in der Geschichte der Theaterleitung.

Die hamburger Geldmänner also mußten sein Engagement bedauern, wir aber haben dazu keinen Grund, war er es doch in erster Linie, der die Anstellung Lessings bewirkte.

Von Lessing sagt uns sein Bruder:[17]) „mit der Schauspielkunst gab er sich in seiner Jugend sehr ab und hat mich oft versichert, er sei nicht abgeneigt gewesen, wo nicht selbst aufzutreten, doch wenigstens einen ganz kleinen Trupp zu übernehmen, dem er 12 von ihm selbst verfertigte Stücke g a n z n a c h s e i n e m S i n n e e i n s t u d i e r e n lassen und damit in Deutschland von einem Ort zum andern ziehen wollen!"

Als ihn Löwen nun zur Mitwirkung an dem neuen Unternehmen aufforderte, nahm er zwar eine Anstellung an, nicht aber die angebotene eines Theaterdichters (in der er den Spiel-

[15]) Berthold Litzmann „Friedr. Ludw. Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte" II. 18. Hambg. u. Lpz. 1894.

[16]) Devrient „Geschichte der deutschen Schauspielkunst".

[17]) Hempel XI² S. 853.

plan direkt hätte beeinflußen können),[18]) sondern lediglich die eines Kritikers. In der „Hamburgischen Dramaturgie", der Schrift, die die Frucht dieser Tätigkeit wurde, geht Lessing nirgends auf die Arbeit des Regisseurs ein. Oberländer meint[19]) „Offenbar würde ‚die Hamburgische Dramaturgie' ein Kapitel dieses Inhaltes aufweisen, hätte Lessing die Kritik der Schauspielkunst nicht so früh abgebrochen". Diese Vermutung scheint mir nicht haltbar zu sein. Denn Lessing war ja kein unabhängiger Kritiker, er wurde vom Theater bezahlt. So finden wir vielfach bei der Kritik von Schauspielerinnen, deren intime Beziehungen zu maßgebenden Personen er berücksichtigen mußte, an Stelle von offenem Urteil nur Eingeweihten verständliche Ironie. Auf die Tätigkeit des künstlerischen Leiters einzugehen, mußte ihm vollends sein Takt verbieten.

Dies nimmt natürlich Lessings Schrift nichts von ihrer Bedeutung (auf die weiter einzugehen aus dem Rahmen dieser Studie fällt), besonders wenn wir bedenken, in welcher Zeit sie entstand.

Noch 1763 hatte man des lieben Publikums willen am ersten Theater Wiens im Personenverzeichnis von Lessings „Miss Sara Sampson" statt Norton den unvermeidlichen Namen „Hanswurst" gesetzt.[20])

Maria Theresia war es also nicht gelungen, durch die 1751 erfolgte Einsetzung eines Censors, solchem Unfug völlig zu steuern, dies sollte einem ihrer treuen Anhänger vorbehalten sein. Als 1765 Kaiser Franz starb und die Landestrauer eine längere Schließung der Theater zur Folge hatte, war für die Theorie der Zeitpunkt zum Eingreifen gekommen. Der Mann, der dieses erkannte und die Fähigkeit besaß, es zu benutzen, war der Regierungsrat und Professor Jos. von Sonnenfels. Noch im

[18]) cf. Meinen Aufsatz „Löwen und Lessing" in „Masken" (Herausg. W. Schmidt-Bonn). Bd. III Düsseldorf 1907.

[19]) „Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrh. S. 109. (Theatergeschichtliche Forschungen. Herausg. Berth. Litzmann, Bd. 15). Hamburg und Leipzig 1898.

[20]) Ed. Wlassack, „Chronik des K. K. Hof-Burgtheaters", Wien 1876. S. 15.

selben Jahre gründete er eine Zeitschrift, in der er wider den Hanswurst und die Extempore-Darstellung zu Felde zog und für das regelmäßige Schauspiel eintrat. Als dann in der „Burg" wieder Vorstellungen stattfanden, beschloß er 1768, in Nachahmung der Tätigkeit des von ihm hochgeschätzten Lessing, durch ständige Kritik die Wiener Schaubühne auf eine künstlerische Bahn zu führen. Um dies mit mehr Nachdruck tun zu können, übernahm er bald die Stelle des Theatercensors. Einen wichtigen Platz in diesen Kritiken nimmt seine „Anrede an den Theatralunternehmer" ein[21]), bei der wir kurz verweilen wollen.

Gleich am Anfang betont Sonnenfels, nach der Zusammenstellung einer tüchtigen Truppe sei für eine Schaubühne wesentlich „die Ordnung, welche, sowohl in Vorschlagung der Stücke, als in Besetzung der Rollen und in den Proben beobachtet werden sollte". „Habe der „Vorsteher" nicht selbst die Fähigkeit, die Proben zu leiten, so solle er einen „Unteraufseher" anstellen, „auf dessen Einsicht und Unparteilichkeit er bauen könne". Die Tätigkeit eines solchen „Unteraufsehers" auf den Proben schildert er nun in einer für uns heute noch vielfach geltenden Weise, so daß ich nicht umhin kann, diesen Teil des einzigartigen Dokumentes wörtlich hierherzusetzen, umsomehr als der Kern seiner Ausführungen gerade in unseren Tagen eingehendste Beachtung verdient:

„Hat der Unteraufseher alle Angehör des Schauspiels[22]) in Ordnung gebracht; so tragen Sie[23]) ihm auch die Pflicht auf, bey den Proben das Ganze der Vorstellung zusammzupassen, die Bilder[24]) anzuordnen, die Zwischenspiele zu berichtigen; besonders aber dem weniger fähigen Teile der Schauspieler mit seinen Erinnerungen zu Hilf zu kommen — Erinnerungen soll er geben, und dieselben durch Gründe zu begleiten wissen, damit Überzeugung die Schauspieler vermöge, diesen Erinnerungen

---

[21]) I. v. Sonnenfels „Briefe über die Wienerische Schaubühne", Wiener Neudrucke 7. Herausg. von Aug. Sauer. Wien 1884. S. 197 ff.

[22]) D. h. Bestimmung der Besetzung, der Kostüme, der Dekorationen.

[23]) D. h. der „Vorsteher des Theaters".

[24]) D. h. die Stellungen der Schauspieler, nicht etwa die Dekorationen, s. o. Anm. 22.

Gehör zu geben, und sie in Ausübung zu bringen. Ein steifer Schulton würde die Truppe gegen die besten Lehren nur aufbringen: eine durch Höflichkeit gelinderte, und vielleicht nur fragweise eingestreute Anmerkung hingegen wird nicht nur williger befolget, sondern auch auf künftig behalten.[25]) Es sei aber auch jedem Mitschauspieler vergönnt, wechselweise Erinnerungen zu machen und niemand weise sie hochmütig von sich! Die Vollkommenheit einer Vorstellung läßt sich vielleicht nur von der allgemeinen Vereinbarung der Einsicht erwarten.

Jedoch, fast immer gibt es unter einer Anzahl geblähte Unwissende, die alle Erinnerungen von sich stoßen, weil sie sich über alle Erinnerungen erhoben glauben. An ihnen verliert der offenbarste Beweis seine Kraft; denn sie sind unfähig, überwiesen zu werden. Gegen diese möchte der Unteraufseher mit dem Ansehen des Vorstehers ausgerüstet, allenfalls berechtiget sein zu sprechen: befolgen Sie, was man Ihnen sagt!"

Aus dieser einheitlichen Auffassung des dramatischen Kunstwerks heraus ergibt sich dem Verf. naturgemäß als „Pflicht der Schauspieler" „zum Ganzen der guten Vorstellung alles Mögliche beizutragen: sie haben keinen abgesönderten Ruhm als denjenigen, daß jeder unter ihnen einen größeren Anteil zur guten Aufnahme des Ganzen beyzutragen beflissen sey".

Zunächst erscheint dies Programm des Sonnenfels fehlerfrei; man kann behaupten, daß nur nicht der geeignete „Unteraufseher" zur Stelle war, um diese Worte zur Tat zu machen.

Doch schon in sich birgt die Theorie die Achillesferse. Sonnenfels hält es nämlich nicht für wichtig, daß der „Vorsteher" selbst die Fähigkeit habe, das Spiel zu leiten, und vom „Unteraufseher" sagt er: „am schicklichsten wird eine solche Stelle durch einen Schauspieler besetzet".

Sonnenfels mag dies im Hinblick auf seine eigene Person so formuliert haben; als nämlich 1770 Graf Kohary an die Spitze des Theaters trat, setzte er sofort für die artistische Leitung ein Komitee ein „composée des directeurs de chaque spectacle et

[25]) Wir können täglich sehen, wie Schauspieler, die nur „abgerichtet" sind, bei öfteren Wiederholungen der Aufführungen in ihr eigenes Nichts zurückfallen.

des gens de goût".[26]) Unter Letzteren war Sonnenfels, die Leitung des Spiels hat er aber nicht übernommen, sie wurde seinen eigenen Forderungen gemäß Schauspielern übertragen. Wie es unter diesem Komitee um die Einheit des Spieles stand, das sagt uns der berufenste Kritiker.

Die Realzeitung vom 11. Mai 1775 schreibt nämlich: „am Ostermontag wurde im Burgtheater zum ersten Male „Mérope" nach Voltaire mit großem Beifalle gegeben. Die Vorstellung ist durch die Gegenwart des größten dramatischen Dichters und Kunstrichters, des Herrn Lessing, der sich ein par Wochen hier aufhält, merkwürdig geworden".[27]) Über diese Aufführung sagte Lessing später seinem Freunde Engel „„... es herrschte keine Harmonie in ihrem Spiele. Einer hatte diesen, der andere jenen Dialekt und ein jeder seine besondere Spielart, wodurch das Ganze litte." [28])

Im selben Jahre aber war ein Brief in Deutschland angekommen, der verheißungsvollere Kunde brachte. Datiert war er vom 1. Oktober, Georg Christoph Lichtenberg hatte ihn aus London seinem Freunde Boie geschrieben. Folgende Stelle finden wir in ihm:[29]) „die Leute wollen nur ihn (den „isolierten Hanswurst" Weston) sehen. Mit Garrick[30]) ist es ganz anders, man will immer in ihm den wirksamen Teil des Ganzen, und den täuschenden Nachahmer der Natur finden".

Als dann im nächsten Jahre, 1776, auch in Deutschland die erste bedeutende Shakespeare-Aufführung stattfand — es war in Hamburg, Schröder ließ „Hamlet" spielen —, da brach sich die Erkenntnis Bahn, daß man von der Schaubühne nicht nur Befriedigung der Schaulust, nicht nur Verscheuchung müßiger Stunden zu fordern habe, sondern künstlerischen Genuß. Bisher hatte man auf den Brettern nur plumpe Possen

---

[26]) Wlassack a. a. O. S. 20.

[27]) Zu Lessings Ehren Erstaufführung von Voltaires „Mérope", — eine der entzückendsten Ironien der Weltgeschichte.

[28]) IV. 80. cf. S. 17 Anm. 1.

[29]) G. Chr. Lichtenbergs Vermischte Schriften. Neue vermehrte von dessen Söhnen veranstaltete Original-Ausgabe Bd. III, S. 202. Göttg. 1844.

[30]) cf. Anm. 6.

gesehen, unnatürliche Tiraden gehört oder sich von unkünstlerischem Abklatsch des Lebens rühren lassen[31]) — hier traten zum ersten Male mit überwältigender Schärfe entgegen die „Heimlichkeiten der menschlichen Natur". Die moderne dramatische Kunst war aus der Wiege gehoben, das Theater wurde ein Kunstinstitut.

Schröder, der es zu diesem Range erhob, war vom ersten Augenblick seiner Selbständigkeit an für die Kunst eingetreten. Schon 1772 hatte er es gewagt, „Emilia Galotti" aufzuführen, hielt es aber für notwendig,[32]) zuerst noch als Prolog „ein Wörtchen im Vertrauen" zu sprechen:

„Was macht die Kunst?" wird bald der Prinz den Maler fragen —
„Sie geht nach Brod", wird Conti sagen —
Wohl uns, wenn Hamburg dann mit Lessings Prinzen spricht:
Das soll sie nicht! Das soll sie nicht!
In unserem Gebiete nicht!

Nach solchen Worten wird es uns nicht mehr wundern, daß dieser Theaterleiter auch die grundlegende Formel für den Beruf des Schauspielers ausgesprochen hat. Daß dieser mehr tun müsse, als deklamieren und seine Muskeln so einzustellen, daß die Leute lachen oder weinen, hatte schon Ekhof empfunden, der erste Menschendarsteller der deutschen Bühne. Doch Schröder tat den entscheidenden Schritt vorwärts: „es kommt mir garnicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger".[33])

---

[31]) Die die Regel bestätigenden Ausnahmen hießen Emilia Galotti und Minna von Barnhelm.

[32]) Wie angebracht Schröders Vorsicht war, bezeugt uns der weltkluge H. P. Sturz („Kleine Schriften", herausgg. und eingeleitet von Franz Blei. Lpz. 1904): „Ich versäume die Stücke des Molière nie und finde das Haus gewöhnlich einsam und leer: ein schlimmes Zeichen für den heutigen Geschmack". (1772, die Zeit, in der die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" beendet ward.)

[33]) F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder I. S. 338. Hamburg 1819 und 1883.

Der Einfluß seiner Theorie auf seine Praxis ist schon äußerlich erkennbar. Für die Erstaufführung des „Hamlet" studierte er die Titelrolle seinem Schüler Brockmann ein und begnügte sich selbst mit der Rolle des Geistes, die ja auch Shakespeare selber gespielt haben soll. (Daß ihm die Titelrolle nicht fern lag, beweist sein Auftreten in ihr nach dem Abgange Brockmanns).

Schröder hätte aber nicht der geniale Schauspieler und Regisseur sein müssen, um nicht zu erkennen, wo seine Schwäche war. Was ihm fehlte war literarisch-dramaturgische Schulung. (Daß er erfolgreicher Dramatiker war, spricht natürlich keineswegs gegen diese Behauptung.) Er bezeichnet selber seine eigenen Shakespearebearbeitungen als „Zusammenpfuscherey", es rühren ja auch nicht alle, die ihm meist zugeschrieben werden, von ihm allein her.[34]) So ließ er sich von Bürger den „Macbeth", von Gotter den „Kaufmann von Venedig" bearbeiten. Letzteren wollte er als ständigen Dramaturgen gewinnen, hatte aber bei ihm eben so wenig Glück, wie bei seinen andern literarischen Beratern.

Als Regisseur hatte er zwar versucht, durch die Einführung von „Leseproben" seinen Schauspielern den geistigen Gehalt der Stücke näher zu bringen. Auf der Bühne aber mußte er bei einer minimalen Anzahl von Proben die Ausarbeitung der jeweiligen Rolle den Schauspielern fast ganz überlassen, da seine Hauptarbeit die Fundierung der Schauspielkunst überhaupt sein mußte. „Er hat die gespreizte französische Deklamation gestürzt und das natürliche Sprechen im höheren Drama eingeführt, das einfache maßvolle Charakterisieren, den ehrlichen Ausdruck für Scherz und Ernst."[35])

Schröder hat also als Ahnherr der heutigen Regiekunst zu gelten. Er hatte, als Einzelner, entkräftet, was kurz vorher der Mann ausgesprochen hatte, der Diderots Nachfolger geworden war: „der Handlanger gehorcht dem Baumeister, der Violinist dem Komponisten, der Gerichtsdiener dem Richter, der Soldat dem Feldherrn: Schriftsteller, unglücklicher in ihrer Laufbahn

[34]) „Schröder und Gotter". Eingeleitet und herausg. von B. Litzmann, Hamburg und Leipzig 1887.

[35]) IV 121. cf. S. 17 Anm. 1.

als jede andere Menschen, sehen die Komödianten ihnen öffentlich die Spitze bieten".

Dieser Satz findet sich in einem „neuen Versuch über die Schauspielkunst", [36]) sein Herausgeber, Goethe, meinte: „das Buch mag immer für Deutschland brauchbar sein, das in den Taschen seiner französischen Pumphosen viel Wahres, Gutes und Edles mit sich herumträgt".[37])

Für uns steht es da, wo Mercier — denn er war der Verfasser — auf die Tätigkeit des Regisseurs eingeht. Diese einzigartige Ergänzung zu den Sätzen des Sonnenfels (s. o.) lautet: „. . . ich will hier die Komödianten nur als vorstellende Personen betrachten, und als solche verlang ich garnicht, daß sie dem Dichter untergeordnet seyn sollen, weil jedes untergeordnete Talent von seinem Schwung und seiner Kraft verliert. Aber noch viel weniger darf der Dichter dem Schauspieler untergeordnet seyn. Sobald dieser sich zum Richter aufwirft, so wird er in gleicher Zeit ein unwissender, hochmüthiger und lächerlicher Richter seyn; dies bezeugt die Erfahrung täglich. Man muß also eine Mittelmacht (sollte dieses Wort hier auch Lachen erwecken) ausfindig machen, die, weder das Interesse des Dichters noch des Schauspielers erwägend, zu dem einen sagen könnte: die Eigenliebe hat Euch verblendet, und zum andern: seht, das verdient vor dem Publikum aufgeführt zu werden".

Hier sind wir an einem einschneidenden Punkt in der Geschichte der Theaterleitung angelangt. Das Wort „Mittelmacht" ist gefallen, das Hauptmerkmal des Theaterleiters, das seinen Beruf überhaupt erst zu einem künstlerischen macht. Doch der erste Mann, der es aussprach, mußte hinzusetzen, „sollte dieses Wort hier auch Lachen erwecken"; denn bisher hatte es noch keine solche Mittelmacht gegeben. Die Männer, die mit einer Theaterleitung in Berührung gekommen waren, hatten stets eine ausgesprochen literarische, eine ausgesprochen schauspielerische oder gar eine ausgesprochen geschäftliche Physiognomie gehabt.

---

[36]) „Neuer Versuch über die Schauspielkunst", aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Lpz., im Schwickertschen Verlage 1776. S. 455.

[37]) ib. S. 485.

Noch über ein halbes Jahrhundert sollte es dauern, ehe der Mann auftrat, dem es vergönnt war, der theoretischen Forderung der „Mittelmacht" praktische Geltung zu verschaffen.

Kapitel II

Von Fortsetzern

Doch wie, der Mann, der uns jetzt in der Geschichte der Theaterleitung entgegentritt, der Reichsfreiherr Heribert von Dalberg, der Mannheims Bühne leitete, der war ja kein Literat,[1]) der war ja kein Schauspieler — sollte der nicht schon eine „Mittelmacht" in des Wortes ausreichendster Bedeutung gewesen sein?

Vielleicht wäre er es gewesen, dieser feingebildete Kavalier, — in dem Sinne Merciers. Denn zwischen Dramatiker und Schauspieler hatte dieser ja eine „Mittelmacht" gefordert. Wenn er also auch das Grundprinzip ausgesprochen hatte, so hatte es doch noch bei ihm einen primitiven handwerkerlichen Sinn. Denn ein Handwerker ist der Theaterleiter und Regisseur, der nur zwischen Dramatiker und Schauspieler eine Macht sein will. (Am besten zeigt sich das darin, daß er in diesem Falle nicht einmal zwischen diesen, sondern überhaupt nur zwischen Schauspielern eine Mittelmacht sein wird.) Für den künstlerischen Regisseur aber wird der Schauspieler lediglich Material[2]) sein, Mittel zur Macht. Eine Mittelmacht aber wird solch Regisseur sein zwischen dem Dramatiker und — dem Zuschauer.

Wenn also auch Dalberg kein Literat und kein Schauspieler war, so war er doch keine Mittelmacht, denn er neigte mehr zur passiven Seite des Zuschauers. Dieses zeigte sich darin, daß sich seine Tätigkeit weniger auf das grade in Vorbereitung befindliche Stück bezog, sondern daß er durch nachträgliche Kritik auf weitere Aufführungen produktiv wirkte und die Schauspieler

---

1) Wenn er auch Dramen schrieb und bearbeitete.

2) S. Anm. 3 auf S. 7.

weniger anhielt in den Geist einzelner Rollen, sondern in den der Schauspielkunst überhaupt einzudringen.[3])

In der Entwickelung der dramatischen Kunst ist aber gerade eine solche Tätigkeit außerordentlich segensreich gewesen, galt es doch zunächst noch nicht neue Bahnen zu weisen, sondern die vom großen Schröder gewiesenen zu befestigen und auszubreiten. Dies aber hat der Reichsfreiherr in geradezu idealer Weise getan, denn es war sein Grundprinzip Alles der „Vollkommenheit des Ganzen"[4]) unterzuordnen.

Doch das Prinzip der „Vollkommenheit des Ganzen" birgt stets eine große Gefahr in sich. Es wird schwer vermeidlich sein, die Einheitlichkeit innerhalb der einzelnen Aufführungen zu wahren und doch bei den verschiedenen Stücken die Stilunterschiede nicht zu verwischen. So wurde auch in Mannheim kein Stil für das bürgerliche Schauspiel und kein Schiller-Stil entwickelt, sondern ganz allgemein der sog. „Stil der Hamburgischen Schule"[5]), und da, wie sich das von selbst versteht, nicht Schiller und Goethe, sondern Iffland und Kotzebue den Hauptplatz im Spielplan einnahmen, mußten die „Räuber" es sich gefallen lassen, im Stil der „Jäger" gespielt zu werden. Typisch ist hier ein Satz aus Schillers Kritik einer Mannheimer Learaufführung: [6]) „Madame Rennschüb behagt mir zehnmal besser in ihren guten Weibern als in ihren schlechten Prinzessinnen".

Hier also mußte der Mann einsetzen, der die Entwickelung weiterführen wollte. Er mußte den „schlechten Prinzessinnen" zu ihrem Rechte verhelfen, den Vertreterinnen des hohen Kothurn. Auf den Schauspieler Schröder war der Kritiker Dalberg gefolgt, weiterführen mußte jetzt ein Poet. Er hieß Goethe.

Um den Einfluß gerecht zu werten, den dieser Mann auf die Bühnenpraxis seiner Zeit ausübte, dürfen wir vor allen Dingen

---

[3]) Martersteig, „Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters." Mannheim 1890. Walter, „Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim." Leipzig 1899.

[4]) Koffka „Iffland und Dalberg", S. 321. Leipzig 1865.

[5]) Die speziell „Mannheimer Schule" dürfte zur „Hamburgischen" nicht im Gegensatz stehen, sondern als ihr Ausläufer zu betrachten sein. cf. Martersteig, „Das deutsche Theater im 19. Jahrh. S. 143. Lpz. 1904.

[6]) Säk. A. XVI. 298.

nicht außer Acht lassen, daß er als Dilettant an der Spitze eines Provinztheaters stand. Das Hauptmerkmal eines Kunst-Dilettanten ist technisches Unvermögen.

Als der Schauspieler Genast in einer Probe vom Regisseur Goethe getadelt wurde und sich die Frage erlaubte „Exzellenz, wie soll ich's denn nur machen", erhielt er die Antwort — „anders!" Als der Schauspieler sich nicht zu helfen wußte, machte es der Regisseur auf der Bühne vor, — und ein älterer Kollege flüsterte dem Novizen zu, „wenn wir nach Hause kommen, werde ich dir schon erklären, wie es Goethe meint".[7])

Aus dieser technischen Unerfahrenheit des jungen Theaterleiters, der nie Gelegenheit gehabt hatte, große Schauspieler zu bewundern und an ihnen zu lernen, ergab sich das falsche Lehrprinzip, das vergaß, daß Darstellen die Aufgabe des Schauspielers ist. Hermann Bahr sagt:[8]) „Goethe und Schiller haben sich verleiten lassen um anderer Künste willen, die ihnen mehr waren, die Kunst des Schauspielers zu vergewaltigen. Statt, wie es auf ihrem Wege lag, ihn bis zu plastischen Wirkungen oder doch bis dicht an die Grenze zu führen, wo die Plastik beginnt, haben sie ihm gewaltsam die Gesetze der Plastik aufnötigen wollen, unter welchen seine ganz andere Natur verkümmern muß".

Keineswegs aber führten die Gesetze der Plastik zur Zersplitterung des dramatischen Kunstwerks auf der Weimarer Bühne. Wie für Schröder und Dalberg so war auch für Goethe Einheit des Kunstwerks das Ziel. Nur war es kein dramatisches Ineinander, das erstrebt wurde, sondern plastisches Nebeneinander. Es kam kein „Zusammenspiel" in Frage, auf das Schröders und Dalbergs Prinzipien hinwiesen, sondern etwa ein „Voneinanderspiel". Das eiserne Band aber, das die Figuren auf der Bühne zusammenhielt, war das Wort der Texte. Eingeübt wird es, wenn es isolierte Bedeutung hat wie in unserem Falle, am erfolgreichsten in Leseproben.

---

[7]) Genast, „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers." Alte Ausg. S. 232 f.

[8]) Bahr, „Glossen zum Wiener Theater", S. 241. S Fischer 1907.

Bei der Behandlung des Wortes war es Goethes Prinzip, dem naturalistischen Ausdruck Hamburg-Mannheims die „sublimen Versmaße“ entgegenzustellen. Daß der dadurch geschaffene „Weimarische Stil“ nun wieder seinerseits ins Extrem, in den Chant der Franzosen, verfiel, war durch die Stellung Goethes als Provinztheaterdirektor bedingt. Denn den Ausgleich[9]) zwischen dem Wollen und dem Können des genialen Dilettanten herzustellen, hätten einzig und allein schauspielerische Individualitäten vermocht. Diese aber waren für ihn aus pekuniären Gründen unerschwinglich: Iffland ging von Mannheim nach Berlin.

Dies nun ist Goethes Hauptverdienst um die Theaterleitung: als erster hat er in systematisch geleiteten Proben das dramatische Kunstwerk aufgebaut.

Die Grenze des Verdienstes liegt darin, daß er den Aufbau für vollendet hielt nach der fertigen Ausgestaltung des Wortes: nach der Abhaltung der Leseproben. Die weitere Tätigkeit auf der Bühne selbst war für ihn lediglich die Übertragung des bereits gewonnenen Resultates, also eine handwerkerliche Arbeit, der er sich selbst nicht zu unterziehen brauchte. Nur bei der ersten Bühnenprobe war er zugegen, doch mehr als passiver Zuschauer und bei der Hauptprobe erschien er wieder, um nachzusehen, ob die Übertragung fertig sei und dem Hofe vorgespielt werden könne.

Doch sehen wir ganz davon ab, daß in Weimar das Plastische und das Rhetorische allzu sehr im Vordergrund standen, so bleibt, daß hier einmal der Versuch gemacht wurde, auf Grund rastloser Geistesarbeit die Bühne aus den Schlacken des Alltages in die reinen Regionen der Kunst zu erheben.

Solch Bemühen wird zunächst einen segensreichen Einfluß auf die Konkurrenz ausüben.

---

[9]) Daß Goethe solch Ausgleich wünschenswert schien und daß es falsch ist, die von Eckermann skizzierten „Regeln für (Weimars!) Schauspieler“ als allgemeine Postulate Goethes hinzustellen, beweist sein Bemühen, Iffland, den Vertreter naturalistischer Spielweise, für Weimar zu gewinnen, und das hohe Lob, das er jenem nicht nur in bürgerlichen Rollen zuerkannte, sondern selbst in der des Egmont.

Für uns kommt dies insofern in Betracht, als durch die regelmäßige Aufnahme der Dramen Schillers in den Spielplan Weimars der Berliner Hoftheaterdirektor Iffland gezwungen wurde, diese in möglichster Vollendung auf seiner Bühne zur Darstellung zu bringen. Diese Aufführungen waren für Schiller, wie er selbst aussprach,[10]) die eigentlich wertvollen, da sie mit weit reicheren Mitteln auf ein viel zahlreicheres Publikum wirkten.

Doch noch wichtiger als die Wirkung auf die Konkurrenz wird stets die Beeinflußung des Faktors sein, der die Zukunft in Händen hält: ich meine die Jugend.

Diesmal waren es drei Studenten, die häufige Fahrten nach Weimar unternahmen, Schreyvogel, Klingemann und Immermann sind ihre Namen.

In den beiden ersten treten uns nun zum ersten Mal zwei Männer entgegen, die in der künstlerischen Leitung eines Theaters ihre Lebensaufgabe erblickten, die in Wahrheit eine „Mittelmacht" waren. Schreyvogel gelang es, das Wiener Burgtheater durch planvolle Inscenirung unter ständiger Rücksicht auf die „Harmonie des Ganzen" zu ungeahnter Höhe zu erheben. Groß sind auch seine dramaturgischen Verdienste, er hat den ursprünglichen Text der meisten Dramen Shakespeares auf die Bühne gebracht, während bisher Aufführungen „nach Shakespeare" die Regel waren. Doch da er durch Censor und Vorgesetzte sehr gehemmt wurde, vermochte er sich nicht seinen Fähigkeiten gemäß durchzusetzen; im Großen und Ganzen blieb sein Einfluß auf Wien beschränkt. Hier aber legte er den Grund, auf dem weiter gebaut werden konnte.

Daß auch Klingemanns Einfluß beschränkt war, lag ebenfalls weniger, wie auch seine theoretischen Schriften bezeugen, an seinen Fähigkeiten, sondern an der Ungunst des Ortes und der Zeit. Von dem kleinen Braunschweig konnten keine großen Reformen ausgehen, noch dazu von einem Manne, der doch

---

[10]) cf. Alfred Schmiedens Rostocker Diss. „Die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen für das Königliche Nationaltheater. zu Berlin. Erster Teil: Wilhelm Tell. S. 6 (Egon Fleischel, Berlin 1906).

auch nur ein „Angestellter" war. Immerhin werden wir später, wenn wir von den Bestrebungen des 20. Jahrhunderts berichten werden, auf den Dr. jur. Klingemann noch zurückkommen müssen.

Der dritte im Bunde ist eine der tragischsten Figuren in der Geschichte der dramatischen Kunst. Karl Immermann war zwar keine „Mittelmacht", wie die Theorie sie zunächst fordert, denn auch er war Poet. Wenn ihm dieser auch zuweilen ein Schnippchen schlug, so gelang es ihm doch in dem kleinen Düsseldorf ein Theater zu leiten, von dem Richard Fellner in einer „Geschichte einer deutschen Musterbühne" (Cotta 1888) berichten konnte. Die Tragik liegt darin, daß in dem Moment, wo es sich ausweisen sollte, ob er wirklich der Mann sei, der gesamten deutschen dramatischen Kunst den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken — er war nämlich zum Leiter des Berliner Hofschauspiels ausersehen —, der Tod allen Plänen ein Ende machte.

So sehen wir diese drei Männer, die wir wohl Goethe-Epigonen nennen können, zwar als Theaterleiter ihre hauptsächlichsten Erfolge erzielen, in der Entwickelung aber müssen sie sich mit Episodenrollen begnügen.

Übersehen wir nun diese ganze Entwickelung noch einmal, so sehen wir, daß die Männer, die entscheidend eingriffen, entweder (wie Schröder) Praktiker ohne theoretische oder (wie Goethe) Theoretiker ohne praktische Fähigkeiten waren. Keiner war also die „Mittelmacht", die jener Mercier gefordert hatte.

Doch dann kam Heinrich Laube. —

Zweiter Teil

„Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung“

> Alle Welt glaubt über das Theater reden und urteilen zu können; es scheint sich von selbst zu verstehen, daß hier ein Jeder von Hause aus Kunstkenner ist, und doch wissen die Allerwenigsten, worauf es ankommt.“ Tieck.

Erste Abteilung:

Die Grundlagen

Kapitel I

Die Grundlagen des Theaterleiters

Zunächst wollen wir einmal zusehen, woraufhin Heinrich Laube Burgtheaterdirektor wurde.

Die äußeren Anlässe und das Zustandekommen des Vertrages darzustellen, würde aber über unsere rein dramaturgische Behandlung hinausgehen, umsomehr als wir hier auf die Forschungen von H. Houben[1]) und A. von Weilens Aufsatz in der „Neuen Freien Presse“ Nr. 12 782 „Laubes Berufung an das Burgtheater“ verweisen können. Für uns handelt es sich lediglich um innere Begründung.

Als man in Dresden den Dramatiker Gutzkow zum Dramaturgen des Hoftheaters ernannt hatte, schrieb dieser seiner Gattin:[2]) „für mich war:

---

[1]) Einleitung des Herausgebers (H. H. Houben) zu Heinr. Laubes ausgewählte Werke in 10 Bänden. Leipzig, Max Hesses Verl. o. J. (1906) zitiert I—X.

1. Die Abneigung der Schauspieler gegen Laube.

— — — — — — — — — —

5. Dittmarschs Furcht vor Laube und die Hoffnung aller am jetzigen Schlendrian Beteiligten, daß ich in ihrer Beseitigung vielleicht milder zu Werke gehen würde."

— — — — — — — — — — —

Aus diesen Zeilen erhellt zur Genüge, das man schon damals in Dresden sich völlig klar war, wer der berufenste Nachfolger Ludwig Tiecks sei. Zu dieser Erkenntnis war man durch die kritische und dramatische Tätigkeit Heinrich Laubes gelangt. Bevor wir versuchen, diese Vorstudien des Bühnenleiters ganz kurz zu charakterisieren, dürfte es zweckmäßig sein, ebenso kurz die Stellung zu beleuchten, die damals der Bühne gegenüber der Mensch Heinrich Laube einnahm.

§ 1. Der Mensch.

Da mag es zunächst erwähnenswert sein, daß er schon als 12jähriger Knabe — im Gegensatz zu seinen meisten Altersgenossen — das Theater nicht vom Zuschauerraum aus kennen lernte, sondern dem Requisiteur zwischen den Kulissen einer Wanderbühne an die Hand ging, als diese in seiner Vaterstadt einige Vorstellungen gab. Er sah also von vornherein, daß die Bühne nicht nur eine Welt idealen Genusses ist, sondern auch realer Arbeit. In seiner weiteren Entwickelung bis zu seinen ersten Erfolgen als Dramatiker taucht sein Theaterinteresse nur sporadisch auf, bloß äußerlich war es aber nie. So trat bei ihm nie der meist kindliche Wunsch in den Vordergrund, Schauspieler zu werden, wohl aber las er Schillers Dramen vor, als Gymnasiast in Glogau. Hier gab es eine „Schmiere", Heinrich Laube mied sie: ein weiterer Beweis, daß ihn die Welt der Schminke und des Puders nicht um ihrer selbst willen anzog.[2]) In der Einleitung der „Monaldeschi", seinem ersten bühnenwirksamen Drama, heißt

[2]) H. H. Houben „Gutzkow-Funde", Berlin 1901.

es (II, 21): „ich habe niemals, auch wenn ich voll Interesse für das Theater war, einer mittelmäßigen Darstellung den geringsten Geschmack abgewinnen können. Wie viele Leute wollen Theater um jeden Preis, wie vielen ist ein schlechtes Theater wenigstens die Quelle des Scherzes! Ich kann bei solcher Gelegenheit nicht lachen, sondern empfinde nur die Demütigung, daß ein Edles entwürdigt wird. Ist dies Pedanterie, oder ist es ein Zeichen, daß ich eigentlich stets den tiefsten Anteil an dramatischer Kunst genommen? Ich kann es nicht sagen. Jetzt freilich weiß ich (1845), daß seit langer Zeit nicht das Theaterwesen, sondern das dramatische Wesen mich gefesselt, und daß ich ein sogenannter Theaternarr niemals gewesen . . .", kurz, das Theater war ihm eine „Kunstanstalt" (A. 7). In seiner „Geschichte der deutschen Literatur"[3]) mußte er aber feststellen, „das Theater an sich hat noch keineswegs die Bedeutung erlangt, als ein reiches selbständiges Institut rückwärts auf unsere Literatur zu wirken, es ist noch immer kein eigenes o r g a n i s c h e s Leben unserer ästhetischen Bildung. Es reizt nur als unbestimmte Öffentlichkeit den einzelnen Dichter, und die allgemein anerkannte Bedeutung desselben ist vielmehr die einer geselligen Unterhaltung als die einer ästhetischen".

Wie sehr Laube hier im Recht war, zeigt uns auch eine Bemerkung Heinrich von Treitschkes aus dieser Zeit (in seinem schönen Aufsatz über Friedrich Hebbel. „Ausgewählte Schriften" II. S. 329. Lpz. 1907): „. . . versuchet, in einem Kreise gebildeter Männer die triviale Wahrheit zu verfechten, daß die Kunst für ein Kulturvolk täglich Brot, nicht ein erfreulicher Luxus sei, — und Widerspruch oder halbe Zustimmung wird euch lehren, wie arg der Formensinn verkümmert ist in diesem arbeitenden Geschlechte. Es ist nicht anders, der ungeheuren Mehrzahl unserer Männer gilt die Kunst nur als eine Erholung, gut genug, einige müde Abendstunden auszufüllen".

Am schönsten aber zeigt sich des Menschen und Literaten Laube Stellung zur dramatischen Kunst in zwei Sätzen, die sein Credo als Kritiker sind (aus dem Leipziger Tageblatt von 1844,

---

[3]) Stuttgart. Hallbergersche Verlagshandlung 1839—40. Bd. 3. S. 215

A. 52):[4]) „Ich möchte so gerne, daß dieses anmutige und wichtige Leipzig auch anmutig und wichtig sei durch sein Theater. In diesem Sinne werde ich nicht leicht tadeln, wo der Tadel nicht eben zur Fördernis nötig ist, ich werde nicht streben, pikant zu sein, denn das ist schwer vereinbar mit wohlwollender Kritik, ich werde schlicht und kurz niederschreiben, was mir wahr und nötig zu sein scheint".

§ 2. Der Kritiker.

Dieses Credo führt er noch näher aus in seiner Literaturgeschichte (a. a. O. IV 99), er wendet sich nicht nur gegen „ausdruckslose Theaterkritik", sondern auch gegen die, die „manches Geistreiche" sagt, „aber wenig Förderndes". Unter Letzterer verstand er eine Kritik vom literar-historischen Standpunkt aus. „Die übertreibend literarische Besprechung eines Theaterstücks war stets in Deutschland zu Hause, und hat dem Theater zahlreiche Stücke zerschlagen. Es könnte ja der literarischen Gewissenhaftigkeit Rechnung getragen werden, ohne daß der Maßstab für die Bühne zugeschüttet würde". (VII. 138.) (So spricht er auch von „aparten Literarhistorikern, die aus Funden Raritäten machen, um sich ihren eigenen Weg wertvoll zu machen und warnt vor den „hundertfachen Waldesdickungen der Theorie" A. 217). Er nennt sie eine „unreife Theaterkritik", weil sie einen Hauptpunkt, die dramatische Technik, überhaupt nicht berücksichtigt, weil sie die Handlung, nicht aber die Handlung, wie sie im Organismus des Stückes sich darstellt, nein die Handlung im allgemeinen, also eine ganz falsche betrachtet. (A. 218; V. 213.) Er selbst nun war bemüht, stets nur produktive Kritiken zu geben, daher betrachtete er zunächst nie die Dramen selbst — so schreibt er in einer „Faust"-Kritik (A. XV.) „Zu dem Ruhme der Dichtung noch etwas zu sagen, hieße Wasser in das Meer gießen" — sondern deren Darstellung, für die er, der Laie, einen außergewöhnlich scharfen Blick zeigte.

---

[4]) „Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinrich Laube." 2 Bände. Herausgg. von A. von Weilen als Bd. VII u. VIII der Schriften der Ges. f. Theatergeschichte. Privatdruck. Berlin 1906. Zitiert „A".

Ich möchte einem Mißverständnis vorbeugen: Literarhistoriker (von sog. „Berichterstattern" sehe ich natürlich hier ganz ab) pflegen in ihren Theaterkritiken Kritik der Darstellung mit Kritik der Schauspieler zu identifizieren, besten Falls berücksichtigen sie die dramaturgische Einrichtung des Textes und die theoretische Arbeit des Regisseurs, die nicht nur von diesem, sondern vom Dekorations- und Figurinenmaler und vom Maschineriedirektor in Praxis umgesetzt wird. Bei einer solchen Auffassung muß naturgemäß eine in sich abgeschlossene Kritik des Textbuches im Vordergrund stehen. Unter Kritik der Darstellung verstehe ich nun Kritik der praktischen Arbeit des Regisseurs, für den Schauspieler, Text und Inscene nur Mittel sind, während sein Zweck ist, durch Ineinandergreifen aller Mittel das vom Dichter teils geschaffene, teils aber nur angedeutete Kunstwerk konkret aufzubauen.[5]) Daß für Heinrich Laube Kritik der Darstellung und Kritik der Schauspieler nicht identisch war, zeigt deutlich eine Stelle im Leipziger Tageblatt (A. 6.): Bei seinen Kollegen findet er „. . . ein Erschöpfen der erschöpften Redensarten: „Mad. X. entzückte" — „Herr Y. entsprach allen Ansprüchen" — „Mad. Z. bezauberte durch die Virtuosität ihres Spieles" — „Herr Tz. riß unwiderstehlich fort" usw. Einmal ist's dabei nun, als ob Theater und Kritik nur der Schauspieler wegen da sei".

Dies bis ins kleinste Detail nachzuweisen, verbietet sich aus Gründen der Anordnung, denn schon in den Schriften des Kritikers waren viele Prinzipien des Direktors wenigstens im Keime vorhanden. Um Wiederholungen möglichst zu vermeiden, dürfen wir daher nichts vorweg nehmen. Es sei wieder betont, daß für uns Heinrich Laube in zweiter Linie, die künstlerischen Prinzipien aber in erster Linie stehen. Es mögen daher nur wenige Schlaglichter den praktischen Blick des Kritikers bekunden.

---

[5]) Als Probe- (nicht etwa Muster-) Beispiel einer solchen Kritik diene mein Aufsatz „Witkowskis Faust in Leipzig" („Die Schaubühne", Herausgeber S. Jacobsohn III. 412. Berlin 1907) und als Ergänzung mein „Nora"-Artikel (Dramaturg. Blätter, Herausgb. K. L. Schröder I. 12. Wien 1905), der in seiner descriptiven Würdigung schauspielerischer Leistung im Gegensatz steht zu der normativen Tendenz der meisten Zeitungsliteraten.

So erkennt er, daß das Theater sein jeweiliges Publikum berücksichtigen müsse (A. 9, 20), und bedauert, daß die schlechte Form des Theatergebäudes den notwendigen Kontakt so erschwere (A. 8).

Wir finden ferner Bemerkungen über schauspielerische Technik. Schon in einer seiner ersten Kritiken, die 1829 in den „Freikugeln" erschien, belehrte er den Schauspieler, daß er die pathetische Sprache in „Kabale und Liebe" nicht noch durch eigenes Pathos auf die Spitze treiben dürfe (A. XIII). Demgemäß lobte er den geschickten Kontrast zwischen Ton und Inhalt, der einer jungen Schauspielerin in der Wahnsinnsscene des „Faust" gelingt: „die meisten Schauspieler schrauben den Wahnsinn zum Pathos, zur Unnatur hinauf, sie sprechen ihn hohl, gespensterhaft. — . . . Dlle. Wagner sprach den Anfang ihres Wahnsinns mit derselben Stimme, mit der sie kurz zuvor ihre Liebesgedanken gesprochen, dieser grauenhafte Gegensatz zwischen Irrsinn und Natürlichkeit bringt die größte Wirkung hervor . . . ." (A. XIX).

In einer Kritik von Victor Hugos „Maria Tudor" erklärt er sich (A. XXII) den geringen Erfolg zumeist aus dramaturgischen Fehlern, er vermißt Striche und bemängelt die Übersetzung. Bei dieser Gelegenheit tadelt er auch das Tempo der ganzen Aufführung, er geht also auf praktische Regiearbeit ein — dies erscheint mir besonders beachtenswert. Er spricht von „Darstellungen, die ungenügend sind, weil sie oberflächlich einstudiert werden" (A. 32), weist auf die Wichtigkeit eines tüchtigen Regisseurs hin (A. 31), und „ein klarer Geist der Ordnung und Sorgfalt, der mit sicherer Fähigkeit die Teile ineinander reiht" (A. 6) erscheint ihm als höchst schätzenswert; ja er erkennt sogar den Regisseur als ausschlaggebenden Faktor an. So schreibt er dem Fürsten von Pückler-Muskau (cit. Broßwitz a. a. O. S. 41) über die Aufführung seines Lustspiels „Rokokko" in Dresden: „sie haben dort kein Zeug und besonders keine Regie für das Stück".

Die Krone seiner vordirektorialen Kritik sind seine „Briefe über das deutsche Theater",[6]) in denen er schon die Grundlagen

[6]) Sie sind in „A" und in „IV" abgedruckt: ein Beweis für die Organisation der wissenschaftlichen Arbeit in Deutschland!

einer Theaterleitung darlegt. Zu diesen Erkenntnissen war er außer durch seine Tätigkeit als Kritiker aber auch durch die als Dramatiker gelangt. Bei ihr müssen wir daher einen Moment verweilen.

§ 3. Der Dramatiker.

Auf die Dramen selbst einzugehen, erübrigt sich, da sie für die lebendige Bühne nicht mehr in Betracht kommen. Wir haben es hier lediglich mit der statistischen Tatsache zu tun, daß Heinrich Laubes Dramen infolge einer stupenden Technik seinerzeit große Erfolge errangen. Auch diese Technik brauchen wir hier nicht zu berücksichtigen,[7] in einer Geschichte der dramatischen Technik, die im Gegensatz zu der von Gustav Freytag eine Unterabteilung einer „Psychologie des Theaterpublikums" sein müßte, wäre darauf hinzudeuten, daß Eugène Scribe in Deutschland einen gelehrigen Schüler, namens Heinrich Laube, gefunden hatte. Immerhin diene zur Charakteristik seiner Dramen, was Friedrich Hebbel über eins der wirksamsten sagte (Tagebücher Hist.-krit. Ausg. XI. 302): Struensee kam „vor lauter Handeln nicht zum Denken".

Für uns aber wichtig sind die Erfahrungen, die Laube bei den Aufführungen seiner Dramen machen konnte. Sein oberster Grundsatz war hier, „das Stück lebt erst, wenns gegeben

[7]) Dies wäre die Aufgabe von F. Broßwitz gewesen, der (im Verlag H. Fleischmann, Breslau 1906) eine Diss. „Heinrich Laube als Dramatiker" veröffentlicht hat. Er hätte in erster Linie nachweisen müssen, in wiefern Laubes Technik von seinen Lehrmeistern (außer von Scribe von dem „Kabale und Liebe"-Dichter) beeinflußt wurde, und ob sie selber produktiv war. Er hat aber das Technische dem Literarischen gegenüber ganz in den Hintergrund treten lassen und so eine überaus fleißige, ihrem Wert nach so gut wie illusorische Arbeit geliefert. Oder ist es wirklich von irgend welcher Bedeutung für uns, daß Broßwitz im Gegensatz zu dem Laubebiographen Houben ein vollständiges Verzeichnis der französischen Lustspiele gibt, die Laube für die deutsche Bühne eingerichtet hat, besonders wo er es selber unterlassen hat, die Bearbeitungen heute noch lebendiger Dramen von Shakespeare, Kleist usw. zu besprechen? Leider ist die Auffassung von der Statthaftigkeit solcher antiquierten Themen zum mindesten eine geteilte, hat doch Prof. Georg Witkowski in seine bei Hesse in Lpz. erscheinende Sammlung „Die Meisterwerke der deutschen Bühne" Dramen von Uhland und Körner aufgenommen.

wird."[8]) Zu diesem Zwecke hält er Striche für unbedingt erforderlich. Ganz entsetzt sagt er von der ersten Aufführung seiner „Monaldeschi", daß man „unbegreiflicherweise nichts gestrichen und 4½ Stunden gespielt hatte — ich, der Autor hätte es nicht ausgehalten!"[9]) Um Wiederholungen dieses Fehlers vorzubeugen, ließ er später in den Bühnenmanuskripten seiner Dramen gleich die überflüssigen Stellen einklammern. Doch auch dies genügte ihm noch nicht. So gab er dem Bühnenexemplar seines letzten vordirektorialen Dramas, dem „Prinz Friedrich", 4 eng bedruckte Seiten mit, die weitere Striche verzeichneten und ließ dann noch zwei Nachträge folgen. Wie sehr er schon von der Praxis gelernt hatte, zeigen auch die „Bemerkungen für die Aufführung", die dies im Jahre 1847 bei Brockhaus in Leipzig gedruckte Bühnenexemplar auf dem Umschlage enthält. Er bittet die Regisseure, die Zwischenpausen höchstens 5 Minuten dauern zu lassen, die Dekoration habe er danach bequem eingerichtet. So könne die Treppe im Korridor für den 2. Akt schon im 1. Akt hinter der Hintergrundgardine stehen, im 3. Akt könne sie sofort wieder gebraucht werden und im 4. brauche man nur an ihr selbst einige Veränderungen vorzunehmen. Zur Abkürzung der Pausen ermahnt er auch die Schauspielerinnen sich so schnell wie möglich umzukleiden und weist als captatio benevolentiae darauf hin, daß sie nie am Anfang der Akte aufzutreten brauchten.

Vor allen Dingen aber hatte er bei den Proben seiner Dramen erkannt, wie notwendig es meist ist, dem Willen der Schauspieler entgegenzutreten zu Gunsten einer einheitlichen Wirkung des dramatischen Kunstwerkes. „Wem soll dies obliegen?", heißt es in der Einleitung zu „Rokokko" (II. 68). „Dem Regisseur, welcher soviel aus dem Groben vorzubereiten hat, welcher mitten in dem hundertfachen Detail der Technik von diesem Detail befangen werden muß, kann dies nicht zugemutet werden. Wo ist nun aber der Mann an unsern Theatern, welcher nach drei Proben hinzuträte, mit dem vollständigen Bilde des Stücks im Haupte, und nun die Lichter und Schatten anzeigte und hervor-

[8]) Houben, „Emil Devrient". S. 193. Frkf. 1903.
[9]) ib. S. 204.

brächte, welche nötig sind, um die richtige Erscheinung des Ganzen zu bewerkstelligen? Wo ist der eigentliche Dramaturg, dessen Name so oft gemißbraucht wird? Er ist eine so große Seltenheit, daß er garnicht mehr vermißt wird".

Laube, der Theoretiker, meint hier also, der Regisseur solle sich um den dekorativen Teil kümmern und die drei ersten Proben leiten, deren Aufgabe es lediglich ist, die „Fläche mit Figuren vollständig auszufüllen", d. h. also die Arrangierproben. Dann solle der Dramaturg „hinzutreten" und die eigentlichen Stückproben leiten.

Bei seinen eigenen Dramen wollte er nun selbst dieser Dramaturg sein. Die Schwierigkeiten verhehlte er sich nicht, er wußte, daß es einen Kampf gelte gegen die Amme Gewohnheit (II. 74): „Unter Dramaturgen denkt man sich einen philosophischen oder poetischen Theoretiker, der seine wahrscheinlich überflüssige Aufgabe durch Vorträge zu lösen habe, auf dem Theater selbst aber nicht nur entbehrlich, sondern geradezu störend sei" . . . . „Was kann nun entstehen, wenn ein jetziger Autor auf solch eine Probe kommt, um sein Stück in Scene zu setzen? Er findet die widerstrebendsten Elemente. Erstens ist man weit entfernt davon, dem deutschen Dramatiker die Fähigkeit der Inscenesetzung zuzutrauen oder zuzugestehen . . . . Zweitens hält man die herkömmlichen Handgriffe für das vollständige ABC der Theaterwissenschaft und findet Neuerungen darin geradezu lächerlich".

In Berlin kam er auf die Proben seines „Rokokko", scheiterte an der Widerspenstigkeit der Darsteller und konnte sein Stück dort begraben.

Wie sehr Laube der geborene Theaterdirektor war, zeigte sich schon darin, daß er sofort nach Übernahme des Burgtheaters den Fehler seiner eigenen Theorie erkannte und nun das Grundprinzip aussprach, auf dem jedes künstlerische Theater beruht, das sich aber bis heute noch nicht allgemein hat durchsetzen können — und zu dem wir im 1. Kapitel des zweiten Abschnittes kommen werden.

Kapitel II

Die Grundlagen der Theaterleitung

Es ist noch nicht möglich, Laubes gesamte dramaturgische Tätigkeit systematisch-kritisch darzustellen. Ein Teil seines Nachlasses ist noch nicht der Öffentlichkeit zugänglich, seine vielfach verstreuten kleineren dramaturgischen Arbeiten sind noch nicht gesammelt — die von dem Philologen A. v. Weilen veranstaltete 2 bändige Ausgabe in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte kann in ihrer Dürftigkeit keinen Anspruch auf wissenschaftliche Gültigkeit machen (wir citieren sie lediglich als Notbehelf)[1]) — seine Theatermanuskripte schlummern in Archiven und werden dort ängstlich gehütet. Allzu große neue Erkenntnisse dürfen wir wohl von weiteren Laubeveröffentlichungen nicht erwarten, denn auch in seinen Hauptwerken sind seine theoretisch-dramaturgischen Bemerkungen so wenig tiefgehend und so einseitig, daß sie zu eingehenderer wissenschaftlichen Behandlung keine Veranlassung bieten.

Wagen wir es nun dennoch von einem System zu reden, so tun wir es lediglich in Hinsicht auf ein einziges Prinzip, dessen Anwendung Heinrich Laube seine Unsterblichkeit verdankt. Was dies für eines war, möge er uns selbst sagen: „man mißverstehe mich übrigens nicht mit dem Worte Prinzip. Ich meine hier nicht ein politisches oder soziales Prinzip, ich meine ein ästhetisches, meine das Prinzip der Theaterleitung, welches ich mir ausgebildet". (V, 257).

§ 1. Vorbedingung.

Gleich das erste Prinzip, das wir auszusprechen haben, zeigt uns, daß wir uns in den Kinderjahren der dramatischen Kunst befinden. Es wurde von Heinrich Laube als erste Forderung erhoben, als er 1846/47 „Briefe über das deutsche Theater" in der Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlichte, die seine „schriftliche Prüfungsarbeit" waren für den Posten eines

[1]) Erfreulicherweise bereitet Houben eine große Laubeausgabe vor, die 48 Bände umfassen und bis 1909 fertig vorliegen soll.

Theaterdirektors (die „mündliche“ war seine Struensee-Aufführung in Wien).

Ein Theater darf nicht „der Gedankenlosigkeit oder bloßen Routine“ überlassen werden. Als künstlerischer Leiter darf kein Hofkavalier fungieren, der seine Stellung nur als Charge auffaßt, es darf aber auch kein Mann an der Spitze stehen, der lediglich durch ständige Arbeit am Theater Anciennitätsrechte hat und für den die dramatische Kunst ein Broderwerb geworden ist. Es muß eine geistige Direktion vorhanden sein: „der Geist besiegt alles, und besiegt alles richtig, also daß der Sieg ihm gebührt“ (IV, 11), der größte Geist aber wird den vielen Unannehmlichkeiten der Praxis erliegen, wenn er nicht ständig aufrecht erhalten wird durch eine „geradezu leidenschaftliche Neigung“ (IV, 16). All dies wird ihm aber nur unter der Voraussetzung nützen, daß ihm die künstlerische Leitung unbeschränkt zusteht, — daß er „geistiger Monarch“ ist (IV, 27).

Schließlich haben wir noch die Grundlage in des Wortes wörtlichster Bedeutung zu erwähnen: den Grund, auf dem das Theater liegt. Der Theaterleiter muß in einer „wirklichen Hauptstadt“ (IV, 25) herrschen, denn nur hier hat er ein „wirksames Publikum“.

Von Goethes praktischer Bühnentätigkeit sagt er (A. 34): „Ach, warum muß eine so tüchtige, reiche Zukunft versprechende Theaterschule gerade in einer kleinen Stadt gegründet werden, die durch unzureichendes Publikum und auf die Dauer unzureichende Mittel keinen dauernden Halt bieten konnte“. Als warnendes Beispiel stand ihm auch Karl Immermanns Schicksal vor Augen.

Die Hauptstädte aber hießen Wien und Berlin.

Für ihn kam zunächst Wien in Betracht, er hielt es hier eher für möglich, das führende Theater zu schaffen, weil das Theaterleben hier im Gegensatz zu Berlin einen auf Tradition beruhenden Wert habe. Zugleich aber deutet er in fast prophetischer Weise die Weiterentwickelung an. Er spricht nämlich vom Berliner Publikum, „welches eigentlich das geneigteste und teilnahmsvollste Publikum ist, welches aus seiner Mitte wohl zwei Fünfteile der deutschen Schauspieler aufzieht, und

welches geradezu in ungewöhnlichem Grade des Theaters bedürftig ist, dergestalt bedürftig, daß nirgends leichter als in Berlin ein gutes Theater als Privatunternehmen auf seine Kosten kommen könnte" (A. 38).

§ 2. Machtbefugnis.

Als erste Aufgabe des Direktoranden ergibt sich eine genaue Regelung der Machtbefugnis. „Wahl der Stücke, Bildung des Repertoirs, Besetzung der Rollen" müssen ihm überlassen werden (IV, 199). Laube setzte demgemäß im Burgtheater durch, daß er direkt dem Oberstkämmerer unterstellt wurde. Auch die Wahl der Stücke wurde ihm zugestanden, wenn er auch durch die Verpflichtung eingeengt wurde, die angenommenen Stücke anzumelden. Abänderungen sollten nur im äußersten Notfalle vorkommen („Die Theater Wiens" II. 2, 2. Wien 1906). In der Besetzung der Rollen bekam er völlig freie Hand. Neuengagements durfte er auch vornehmen, die Betreffenden allerdings nur für ein Jahr verpflichten. Man setzte dabei immer voraus, daß er bei allen seinen Maßnahmen eingedenk bleiben würde, daß er an der Spitze eines Hoftheaters stände und daß er nicht vergäße, wie sehr der Censor in Oesterreich allmächtig sei. Man schien aber doch dem ehemals „Jungdeutschen", der aus politischen Gründen Bekanntschaft mit der Festung gemacht hatte, noch nicht so recht zu trauen, denn man wollte ihn zunächst nur provisorisch anstellen und ihm den Titel Dramaturg verleihen. Mit einem Provisorium war Laube auch zufrieden — es müsse nur mindestens 5 Jahre umfassen. Graf Grünne fragte: „warum wollen Sie gerade 5 Jahre?" — „Weil ich in den ersten Jahren genötigt bin, mir sehr viel Feinde zu machen. Ich muß aufräumen, muß absetzen. Nach 2—3 Jahren bin ich im wesentlichen nur verhaßt — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im 4. und 5. Jahre". (IV, 201). Mit dem Zugeständnis der Zeit war auch die Titelfrage erledigt: aus dem Dramaturg wurde der Direktor des K. K. Burgtheaters.

Man darf ja nicht glauben, daß am Theater die Titelfrage oberflächlich behandelt werden könne. Für den „Titelhelden" selbst ist sie ja — hoffentlich — gleichgültig, nicht aber für

die ihm Untergebenen. Diese werden bei praktischen Anordnungen des Dramaturgen stets nach der Berechtigung fragen, denn in der Praxis ist die Gleichstellung von Dramaturg und Theoretiker unausrottbar. Soll also der Dramaturg keinen künstlerischen Leiter über sich haben, so wähle man den Titel „Direktor", wird ihm nur ein Teil der künstlerischen Arbeit zugewiesen, so nenne man ihn, sofern diese Arbeit eine theoretische und auch eine praktische ist, „Regisseur und Dramaturg".

Heinrich Laube also ward Direktor mit weitestmöglicher Vollmacht. Als man aber achtzehn Jahre später einen Intendanten einsetzte und ihm einen Teil der Vollmachten des artistischen Direktors übertrug, da legte Heinrich Laube seine Stellung nieder. —

Bevor wir nun zusehen, wie Laube mit dieser Machtbefugnis seinen Machtbereich betrat, ist es noch Pflicht, einem allgemein verbreiteten Mißverständnis entgegenzutreten.

Im Schlußkapitel des „Burgtheaters" heißt es nämlich (V, 268): „man muß keinen Theaterdirektor länger als 6 Jahre im Amte lassen. Denn nach 6 Jahren ist seine Originalität und Produktionskraft erschöpft; er kopiert sich selbst und beeinträchtigt die Entwickelung des Institutes, welches frische Säfte vonnöten hat".

Dieser Satz ist gefährlich geworden — deshalb erwähne ich ihn — denn kein Direktor kann sich dem Ende seines 6. Direktionsjahres nähern, ohne diesen Satz vorgehalten zu bekommen. Man konstatiert entweder, daß das Theater nunmehr auf einen solchen Tiefstand gekommen sei, daß die Entfernung des Direktors zum Heile der Menschheit notwendig sei, oder man versäumt es wenigstens nicht, dem Publikum von der nächsten Spielzeit ab „magere Jahre" zu prophezeien und muß nun doch zur Aufrechterhaltung des eigenen Prestige die Erstaufführungsberichte darnach gestalten.

Dem ist zunächst zu erwidern, daß der Ausspruch garnicht von Laube selbst herrührt, sondern lediglich von ihm erwähnt wird: „ein alter Praktikus hat einmal gesagt". Wenn er dann auch fortfährt, „der alte Praktikus hat garnicht Unrecht", so ist dies doch ganz gewiß nur als journalistische captatio bene-

volentiae zu verstehen bei einem Manne, der 30 Jahre lang mit Leib und Seele Theaterdirektor war und nichts so sehr bedauert hat, als den Tod fern von den Sielen.

§ 3. Der Machtbereich.

Wir haben bereits gesehen, daß sich Heinrich Laube schon vor seinem Eintritt ins Burgtheater darüber klar war, daß der aktive Machtbereich des Direktors nicht auf das Bureau beschränkt werden könne und haben auch bereits (am Schlusse des vor. Kapitels) auseinandergesetzt, wie er sich das praktische Eingreifen des Dramaturgen dachte. Er sollte, um den Kernpunkt zu wiederholen, mit dem Regisseur Hand in Hand gehen. Als er nun seine Schauspieler, die den Titel Regisseure führten, zu dieser Arbeit mit heranziehen wollte, machte er die traurige Erfahrung, daß diese Männer alle wohl brauchbare Schauspieler seien, als Regisseure aber lediglich routinierte Handwerker.[1]) Laube war daher gezwungen, die ganze Regiearbeit alleine zu übernehmen und erkannte schnell, „daß sie ganz und gar zum Amte eines artistischen Direktors gehört" (IV, 207).

Denn das dramatische Kunstwerk ist ein Organismus, der unbedingt einen einheitlichen Aufbau, „eine herrschende Seele", verlangt, es dürfen daher nicht Dramaturg und Regisseur die Probe leiten, sondern der Regisseur allein (V, 269). Die bisherigen Burgtheaterregisseure waren aber vor allem deshalb nur Handwerker, weil sie nicht „auf der literarischen Höhe standen", „welche erforderlich ist, um ein Stück in seinem geistigen Geflechte lebendig zu machen" (IV, 207) und weil sie keine historischen Kenntnisse besaßen (V, 173). Der Regisseur muß also zugleich Dramaturg sein.

Hier liegt der gefährliche Trugschluß nahe, daß die dramaturgische Tätigkeit als Teil literarischer Arbeit am besten von den hervorragendsten Philologen ausgeübt werde. Das Haupterfordernis eines Inscenesetzers ist aber plastische Phantasie (IV,

[1]) Kurz vor Laubes Eintritt schrieb Friedrich Hebbel in sein Tagebuch (Hist. krit. Ausg IV, 261): „Gestern die vorletzte Nibelungenprobe. Der alte Anschütz ist Regisseur, aber sein Geschäft besteht nur noch darin, daß er zischt, wenn die Arbeitsleute hinter der Scene zu laut werden."

228), eine Fähigkeit, die man bei aller Schätzung der Philologie nicht ohne weiteres jedem einzelnen Philologen zuschreiben kann. Es genügt aber auch noch nicht, wenn diese Fähigkeit beim eigentlichen Inscenesetzen, bei der Arbeit auf der Bühne, vorhanden ist, schon bei der Lektüre des Textes muß dem Dramaturgen alles bis ins kleinste Detail plastisch vor Augen stehen (VI, 111). Der Dramaturg muß also zugleich Regisseur sein.

Doch noch ein Punkt kommt in Betracht, daß für Laube die vorhandenen Kräfte als Inscenesetzer unbrauchbar waren. Sie waren nämlich alle Schauspieler. Ein Schauspieler wird aber niemals die „Freiheit der Führerschaft" haben, da er den anderen Mitspielenden immer nur der bevorzugte Kollege sein wird (IV, 207). Diese Norm, die ja wie alle übrigen nur bedingte Gültigkeit hat,[2]) ist umso berechtigter, als am Burgtheater stets die wichtigsten und am meisten beschäftigten Schauspieler zu Regisseuren ernannt wurden. Diese Norm ist zwar noch aufrecht zu erhalten, aber nicht mehr zu betonen, wenn die Regisseure im Nebenamte schauspielerisch als Vertreter von „Chargen" tätig sind. Es ist beschämend, daß man noch heute die Wichtigkeit dieses Prinzips betonen muß, denn noch $^9/_{10}$ aller deutschen Regisseure sind Schauspieler. Es müßte sich eigentlich von selbst verstehen, daß der Schauspieler als Teil des Kunstwerkes selbst dies nicht konkret aufbauen kann. Er kann sich selbst nicht beurteilen, da er sich nicht sehen, ja vielfach nicht einmal richtig hören kann. (Letzteres klingt vielleicht unwahrscheinlich, jeder Regisseur weiß es aber aus der Praxis, es sei daher nur noch erwähnt, daß Laube diese Erfahrung gerade bei einer seiner hervorragendsten Darstellerinnen machte. (V, 77). — Wohin es führt, wenn erste Schauspieler unumschränkte Machthaber sind, zeigt ja hinreichend die Geschichte: um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts die Direktion Iffland in Berlin,[3]) um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts die Direktion Possart in München.[4])

---

[2]) cf. Dinger a. a. O. I 81 ff.

[3]) cf. Tieck im „Phantasus".

[4]) cf. (der Kürze halber) meinen „Nachruf" in „Die Schaubühne" I, 142. Berlin 1905.

So sehr wir es also im Prinzip ablehnen müssen, daß Schauspieler Regie führen, so müssen wir doch fordern, daß der Regisseur schauspielerisch durchgebildet ist; er muß mit der schauspielerischen Technik vertraut sein und sie wenn auch noch so sporadisch angewandt haben, damit ihm die Psychologie der Schauspielkunst nicht fremd bleibt. Letzteres ist (wie wir noch sehen werden) aus pädagogischen Rücksichten unbedingt notwendig. Auch hierfür bietet ja die Geschichte hinlänglich Belege, erwähnt sei nur der tragischste Fall: Ludwig Tieck. —

In einer Stelle seines „Burgtheaters" geht Laube sogar so weit, zu verlangen, „daß ein artistischer Direktor absolut selbst Dramatiker sein muß" (IV, 207). Mit diesem Prinzip können wir uns nur einverstanden erklären, wenn wir hier „Dramatiker" im Sinne von „Theatraliker" nehmen und ihn in Gegensatz setzen zum Dichter. Denn der Theatraliker ist ein Mann, der das dramaturgische Handwerk beherrscht und auf Grund dieser Kenntnisse bei dichterischen Werken helfend eingreifen kann, selbst aber nur Stücke hervorbringt, die für die Zeit geschrieben sind und mit der Zeit vergehen. Als Beispiele gibt uns die Geschichte im 18. Jahrhundert Schröder und im 19. — Heinrich Laube. Bei wirklichen Dichtern aber wird die eigene Produktion stets so im Vordergrund stehen, daß sie nicht die Fähigkeit haben werden, Bühnen mit Erfolg zu leiten. Sie werden bei der Inscenierung eigenen Werken stets zu wenig objektiv, fremden stets zu subjektiv gegenüberstehen. Als Beweise mögen Goethe und Immermann dienen.

Es ergibt sich uns also, wenn wir diesen Paragraphen kurz zusammenfassen, daß der Machtbereich des Theaterleiters in gleicher Weise ein theoretischer und ein praktischer ist und daß ihn kein Hofmann, kein Routinier, kein Philologe, kein Schauspieler und kein Dramatiker auszufüllen vermag.

Bevor wir nun zur Tätigkeit innerhalb dieses Machtbereiches übergehen, kommen wir an der Frage nicht vorbei, wer denn nun eigentlich der berufene Theaterleiter sei. Man hat es dem Theaterleiter Heinrich Laube sehr verübelt, daß er auf diese wichtige Frage nicht näher eingegangen ist.[5]) Immerhin finden wir,

---

[5]) G. Hübner „Theatergeschichtliche Feuilletons", Lpz. 1875 u. a. a. O.

wenn wir auf Laubes vordirektoriale Kritik zurückgreifen, eine Antwort auf unsere Frage, die uns bedeutsam genug zu sein scheint. In seiner „Eleganten“ (A. XXV) fordert er als Theaterleiter „Talente, die zwischen Kritik und Produktion mitten inne stehen“. Das heißt nichts anderes, als daß die Theaterkunst aufhören müsse, eine Magd der Schauspielkunst und der Dichtkunst zu sein und zu ihrer Ausübung eigene Künstler, „Künstler der Kunst des Theaters“ [6]) verlange.

Doch — noch eins. Sollte Laube, der seinen Lessing kannte, ganz an dem Satze „Jede Kunst muß ihre Schule haben“ vorübergegangen sein? [7])

. Beschäftigt scheint ihn diese Frage nach der Heranbildung von Theaterleitern nicht sehr zu haben. Grundlegend wird ja hier auch immer die ursprüngliche Begabung sein, die Laube hie und da zu erkennen glaubte, etwa bei Julie Rettich (V, 79) und dem Doktor der Philosophie August Förster (V, 143 f).

Nur einmal hat er erwähnt (VII, 62 f), daß er nicht persönlich Regie geführt hat, die Einstudierung des „Faust“ im Wiener Stadttheater lag in den Händen seines Vortragsmeisters und getreuen Adlatus Alexander Strakosch. Bei dieser Gelegenheit fällt dann auch die Bemerkung, daß der Posten des in einer Theaterschule vorgebildeten Vortragsmeisters die geeignete Vorstufe für den Inscenesetzer sei.

Voraussetzen tut Laube naturgemäß immer theoretische Schulung. „Die Theorie soll nicht fehlen, aber sie hilft nicht viel, wenn sie selbständig auftreten will; sie hilft, wenn sie i n m i t t e n der Praxis als Beleuchtung erscheint“. (VI, 106). So finden wir an derselben Stelle der „Eleganten“ die wichtige Bemerkung,

---

[6]) Diese Bezeichnung übernehme ich von E. Gordon Craig cf. S. 4. Anm. 8.

[7]) Die Forderung einer Regieschule dürfte als Erster Laubes Schüler Adolf v. Sonnenthal erhoben haben, in einer 1896 von Baumfeld in der „Extrapost“ veranstalteten Enquete (I. B. L. IV 4,346), ihm schloß sich ein anderer Schüler Laubes an, Joseph Altmann, in dem Aufsatze „Staatliche Theaterschulen“ (Deutsche Thalia 1902). Akademische Bildung als Grundlage des Regisseurs forderte Hans Olden (Ein Vorschlag zur Hebung des deutschen Theaters“, Dramaturg. Blätter. Beilage de Magazins f. Lit. des In- und Auslandes 1898. cf. auch ib. H. Oberländer „Regieschule“.)

daß zukünftige Theaterleiter Gelegenheit suchen müßten, im Mitmachen von Proben praktische Studien zu machen". Er hat also ausgesprochen, daß theoretische und praktische Schulung Hand in Hand gehen müssen und hat die Grundlage der letzteren erwähnt.

Zweite Abteilung

Die Tätigkeit

Kapitel I: **Die Darstellung**

§ 1. Das Material

Zweierlei Art ist das Material, das dem Inscenesetzer zur Darstellung des dramatischen Kunstwerks gegeben ist. Der Nationalökonom würde (cum grano salis!) von Rohproduktion und Stoffveredelung reden. Denn das eine ist mittelbar, das andere unmittelbar vorhanden. Das eine ist das Material der Inscenierung, das andere das der Regie, beide Bezeichnungen in der Wörter ursprünglicher, d. h. engster Bedeutung. Das eine ist noch ohne Form, das andere aber hat Fleisch und Blut, vielfach Verstand, selten Vernunft und manchmal sogar eine Seele. Das eine wird Dekoration, Kostüm und Requisit, das andere ist der Schauspieler.

a) Das Material der Inscenierung

Heinrich Laube glaubte nun, das Schauspiel wende sich „trotz seines Namens nicht an die Sinne, sondern an Gemüt und Geist" (VII, 103). Der Name „Schauspiel" stamme „aus erster naiver Theaterzeit": „Die Aufmerksamkeit des Publikums geflissentlich auf die Äußerlichkeit der Scene lenken, heißt für mich die Innerlichkeit der Dichtung gefährden". Den Schwerpunkt verlegte er daher ins Hören. (VII, 136) Dekoration, Kostüm und Requisit standen für ihn also ganz in zweiter Linie (VI, 99), er nennt sie „äußerliche Dinge" (VI, 12), „auswendigen Plunder" (V, 39). Er kapuzinerpredigt: „Der Luxus der Ausstattung ist das Lotterbett für ein gedankenloses Publikum, und ist der Erb-

feind keuscher poetischer Welt. Ein Theater, welches in erster Linie das Auge befriedigen will, beeinträchtigt das Ohr; das Ohr aber ist für ein gutes Theater das wichtigere Organ". (VII, 58.) Diese Citatenfülle (die ich nicht vermehre, um mein „Ne bis in idem"-Prinzip nicht noch mehr zu durchbrechen) zeigt wohl schon zur Genüge, daß Laube ein erbitterter Feind jeder Ausstattung war, ja daß er seinerseits ins Extrem fiel und allzu puritanisch inscenierte. Dies gibt er selbst zu („mea culpa! mea maxima culpa!") und bezeichnet als Hauptgrund — Sparsamkeit. Denn sein theoretisches Prinzip war „passende, dem Sinne der Scene angemessene Ausstattung" (VIV, 202), in der Praxis aber gab er statt des „Angemessenen" oft nur das Notwendigste.

So weiß uns Dr. Tyrolt in seiner „Chronik des Wiener Stadttheaters 1872—1884" (ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Wien. Karl Konegen 1889 S. 89) zu berichten, daß sein Direktor in Bauernfelds „Altem Recht" ein unterirdisches Gefängnis als „schwäbische Dorfstube" stellen lassen wollte. Doch schon vorher hatte Tyrolt Einspruch erhoben, Laubes puritanisches Prinzip mit einem völligen Zurückgehen auf die primitive Bühne zu verwechseln. „Unrichtig ist die vielfach verbreitete Meinung, Laube habe es am liebsten gesehen, wenn auf der Bühne rechts und links je ein Tisch mit zwei Stühlen als Zimmereinrichtung paradierte" (Tyrolt S. 61) (Laube hat ja auch im Burgtheater die „geschlossene Dekoration" eingeführt, die er schon in einer Regiebemerkung seines „Struensee" als wünschenswert bezeichnet hatte. II, 207). Wenn Tyrolt dann fortfährt, „etwas Ähnliches mag für ihn vielleicht früher in den fünfziger Jahren gegolten haben, als ziemlich auf allen deutschen Bühnen die Bescheidenheit der Schauspielausstattung gang und gäbe war", so können wir nicht einmal diese allgemein verbreitete Ansicht bestehen lassen.

Laubes Vorgänger Holbein nämlich bemerkt ausdrücklich am Schlusse seines Werkes „Deutsches Bühnenwesen" (cf. Wlassacks Burgtheaterchronik a. a. O. S. 236), daß es dem neuen Direktor bei seinem Eintritt (also am Anfang der fünfziger Jahre) durch verdoppelte Dotation und andere pekuniäre Vergünstigungen möglich gewesen sei „prachtvolle Ausstattungen"

zu verwenden. Wir müssen uns natürlich hüten, hier an moderne „Pracht" zu denken und dürfen wohl auch annehmen, daß der Burgtheaterdirektor in dieser Beziehung den Schauspielern, die er Regisseure nannte, aber mehr oder weniger zu Inspizientendiensten verwandte, viel freie Hand ließ, soweit ihn ihre dekorativen Bemühungen nicht geradezu hinderten.

Doch was dem Hoftheaterdirektor recht war, durfte dem Privattheaterdirektor nicht billig sein (wenn es auch teuer war). Dieser mußte seiner Zeit ein Opfer bringen, die begierig einen neuen bisher ungeahnten Augenschmaus einsog — es war ja die Zeit, in der Makart malte, Wagner komponierte und die Meininger reisten. — „Das Publikum hat in den Apfel gebissen, es läßt sich den äußerlichen Glanz nicht mehr entziehen" (VII, 102).

Wie er dies Opfer aber brachte, zeugt wiederum von der Überzeugungstreue, mit der der jetzt schon betagte Direktor an seinen Prinzipien hing. Sophistische Kunst mußte heran, um ihn vor sich selbst zu rechtfertigen. „Die Ausstattung knapp, die Ausführung reich" das ist allerdings mein Motto. Dies schließt aber nicht aus, daß die äußerlichen Dinge entsprechend sind dem Charakter und der Situation des Stückes. Zupassend sollen sie sein, nur nicht vorherrschend. Dies schließt nicht aus, daß für manche poetische Absicht des Dichters eine ungewöhnliche Zutat äußerlicher Scenierung wohltätig, ja n o t w e n d i g ist, dies schließt nicht aus, daß die fremdartige Erscheinungswelt eines indischen Dramas einen charakteristischen Aufwand von Scenerie erhalte". (VII, 138).

Sophistischer Kunst, sagte ich, entspringen diese Zeilen, denn der Heinrich Laube, der das „Burgtheater" schrieb und „Das norddeutsche Theater", hätte sie mit denWorten geschlossen „eine so fremdartige Erscheinungswelt, die mit uns so fremdartigen Mitteln einer Mischkunst arbeitet, gehört nicht auf die deutsche Bühne unserer Zeit". Doch davon später, wenn wir den Spielplan betrachten.

Bitter genug klingt dann auch Laubes Bericht von den Vorbereitungen zu dieser Aufführung. „Ich ließ also trotz der schweren Zeit Dekorationen malen für „Sakuntala", und sorgte

für Kostüme und Requisiten und blendende Sonnen — zauberischen Mondenschein, für Blumen und andere schimmernde Dinge. Die fremde Welt brauchte ja ihre eigene Sprache in der äußerlichen Erscheinung" (VII, 137).

Wir sehen hier also Laube schon ganz in einem Geist arbeiten, der einer ihm fremden Zeit, einer ihm fremden Kunst angehört, auf die wir noch zurückkommen werden, wenn wir Laubes Nachfolger würdigen.

Doch bevor wir die Welt der Pappe, des Kleisters und der Leinwand verlassen, müssen wir noch eine Scenierung Laubes erwähnen, die eine wenn auch noch so schmale Brücke zu Bestrebungen der allerneusten Zeit bildet.

Im zweiten Jahre seiner Direktionsführung im Burgtheater wollte Laube Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen" neu einstudieren. Zwanzig Jahre früher, 1831, hatte dieses Werk bei seiner Erstaufführung nur 4 Vorstellungen erleben können, die beiden letzten Akte hatten versagt. Auf diese also mußte Laube diesmal „alle Kräfte der Phantasie" wenden und kam dabei auf einen äußerst glücklichen Gedanken. Er baute nämlich, aller archäologischen Erkenntnis zum Trotz, im Tempel ein Treppenhaus ein, das am Schluß durch eine aufwärts strebende Tendenz „für die Seele der Hero, welche aufwärts ringt nach Vereinigung mit der entflohenen Seele Leanders" „hilfreiche Wirkung" tun und „der aufwärts drängenden Stimmung des Schlusses" zu statten kommen sollte. (V, 7) Laube hat hier also die „symbolische Dekoration" eingeführt, und da glaubten wir, daß wir diese erst an jenem denkwürdigen und unvergeßlichen dritten April 1903 aus der Taufe gehoben hätten, an dem im Berliner „Neuen Theater" unter der Spielleitung Direktor Max Reinhardts in Maeterlincks Dichtung Baum und Brunnen sich ebenso neigten wie die blonde Melisande, und die Schatten sich umschlungen hielten, noch ehe die beiden Menschen es wagten!

Doch wenn wir nun wieder kurz zusammenfassen, müssen wir von solchen Einzelfällen absehen und feststellen, daß in Heinrich Laubes Schaffen die Arbeit mit dem Material der speziellen Inscenierung ganz im Hintergrund stand, und daß sich seine

Haupttätigkeit auf die Bearbeitung des Materials der eigentlichen Regie erstreckte, auf den Schauspieler.

b) Das Material der Regie

Die unerläßlichste Vorbedingung für jede künstlerische Arbeit ist zweifelsohne ein hinreichendes Vorhandensein des notwendigen Materials. Hinreichend vorhanden ist aber ein Material nur dann, wenn es im Bedarfsfalle unverzüglich ergänzt werden kann und nicht erst vorübergehend der Aushilfe von Talmiprodukten bedarf.

Für Heinrich Laube hieß das nichts anderes, als die ständige Sorge für das Vorhandensein eines leistungskräftigen Nachwuchses unter den Schauspielern. Er fand zwar einen nicht zu unterschätzenden Stamm vor, ich nenne nur Anschütz, Löwe, Fichtner — doch „die Mehrzahl war alt, die Minderzahl bejahrt" (IV, 203). Neue Kräfte zu engagieren war also eine Hauptaufgabe, hatte doch sein Vorgänger im Verlaufe der letzten zehn (!) Jahre dies außer Acht gelassen. Laubes Resultate bei den Neuengagements sagt uns am schnellsten und einfachsten die Statistik.[1]) Als Burgtheaterdirektor verpflichtete er erfolgreich Dawison (1849), Meixner und Joseph Wagner (1850), Baumeister (1852), Gabillon (1853), Sonnenthal (1856), Förster und Lewinsky (1858), Schöne (1863), Hartmann (1864), Krastel (1865), Altmann (1866); die Damen Gabillon-Würzburg (1853), Seebach (1854), Gossmann (1857), Bognar und Delia (1858), Kratz (1861), Baudius und Wolter (1862), Janisch (1866), Hartmann-Schneeberger (1867). Diese Namen reden für sich selber, sie gehören der Geschichte an. Wir brauchen ja auch heute nur nach Wien zu fahren, um Laubes kundige Hand zu bewundern, denn noch heute wirken dort Baumeister, Sonnenthal, Hartmann, Krastel und die Damen Kratz und Baudius.

Doch wie kam es nun (um nach dem kleinen aber doch wohl zweckdienlichen theater-historischen Exkurs zu unserer dramaturgischen Untersuchung zurückzukehren), daß Laube eine solche Fülle schauspielerischer Talente gewinnen konnte? Die Antwort gibt uns wiederum sein Prinzip.

---

[1]) cf. auch Ferd. Gregori, „Bernh. Baumeister". Berlin 1902. S. 21 ff.

Er wußte hinreichend, daß sich kaum Schauspieler finden ließen, die am Burgtheater sogleich erste Rollen übernehmen könnten. Daher war sein Credo, „man muß nichts Fertiges begehren, man muß Anlagen schätzen und abschätzen, und dann muß man erziehen, um erfinderisch das Ensemble auszufüllen und es organisch auszufüllen" (V, 93). Erziehen also, darauf kam es ihm an. Wer sollte nun erziehen, wer und wo sollte erzogen werden?

Hier sehen wir wieder, wie sehr wir uns noch damals und auch heute am Anfange der Entwickelung befinden, denn noch immer stehen solche grundlegenden Fragen auf der Tagesordnung. Es war nun Laubes theoretisches Prinzip, das nicht etwa als Utopie gedacht ist, stammt es doch aus der Zeit, in der er schon die Leitung dreier Bühnen hinter sich hatte (VII, 61 ff) — der Schauspieler müsse drei Stufen durchmachen, die für ihn Elementarschule, Gymnasium und Universität wären. „Keine dieser Stufen darf übersprungen werden, wenn die Hoffnung auf eine Reform des Schauspiels, will sagen auf eine künstlerische Erziehung der Schauspieler nicht ein leerer Traum bleiben soll."

In der ersten Stufe, der Theaterschule, sollen Vortragsmeister und reife Schauspieler, in der zweiten, hinter der Bühne, der Vortragsmeister, in der dritten, auf der Bühne, der Regisseur der Lehrer sein. Gelehrt werden sollen in der Theaterschule die Anfangsgründe, vom Vortragsmeister das Einstudieren der Rollen „bis zur Korrektheit", vom Regisseur das Verhältnis der Rolle zum dramatischen Kunstwerk. Als Heinrich Laube die Notwendigkeit dieser Faktoren auseinandersetzte, da bestand schon am Wiener Musikkonservatorium eine Schauspielschule, da hatte er schon einen Vortragsmeister geschaffen, da war er selbst der von Freund und Feind anerkannte Regisseur. Als er aber, über zwanzig Jahre früher, seine Tätigkeit als Theaterleiter begann, war von alledem noch keine Rede, er war auch hier auf sich alleine angewiesen.

Er setzte daher beim Engagement so gut wie gar keine Vorbildung voraus und erhob zu seinem „Grundprinzip": „Wenn man neue Schauspieler sucht und in die Wahl zieht, so soll man sich auf nichts verlassen, als auf den e r s t e n a l l g e m e i n e n

Eindruck, welchen sie auf uns machen. Ist er sympathisch, so erwähle man flugs, wie viel auch Einzelheiten abraten; ist er unsympathisch, so gehe man leer von dannen, wie viel Einzelheiten sich auch hervordrängen zur Empfehlung. Der Totaleindruck des Menschen ist und bleibt von der Bühne herab die Hauptsache" (V, 32). Zur Erklärung müssen wir wohl hinzusetzen, daß dieser erste allgemeine sympathische Eindruck durch das dem Schauspieler angeborene (!) Talent bedingt ist, während weitere nach und nach sich zeigende Fehler auf unzureichendem Studium oder schlechter Regie beruhen können, während Fleiß und Anleitung wiederum sich in einzelnen Vorzügen zeigen können, die man auch bei dem Mangel jeglicher Begabung erzielen kann. Eine Probe auf dies Exempel mußte Laube ganz besonders beim Engagement des Fräulein Baudius machen, die sich nur am Schluß einer Scene mit dem schüchternen Ausrufe „Mein Vater" einstellen konnte (V, 176). Nun, dies Exempel stimmte! —

Doch je mehr Laubes Grundprinzip des ersten Eindrucks für geborene Regisseure Gültigkeit hat, desto weniger darf sich der Durchschnittstheaterleiter darauf verlassen. Denn Vorbedingung ist hier für den Auswähler ein „Talent des Erkennens". In wie hohem Maße Laube dies besaß, bezeugt vor allem die Geschichte des Burgtheaters. In Dawison erkannte er den Charakterdarsteller, als er den „Schiller" spielte (IV, 210), die Seebach, die Soubretten geben wollte, verwies er aufs Gretchen (V, 49), sein „Instinkt" führte ihn zur Wolter (V, 188), und Sonnenthal wurde verpflichtet, trotzdem er als Mortimer und in einer Fichtnerschen Lustspielrolle durchfiel (V, 90). Neubesetzungen durch den Nachwuchs war das einzige Experimentieren, das er beim Theater für erlaubt hielt. Trotz des Abfalles als Mortimer erhielt der junge Sonnenthal bald darauf den „Schiller", und der junge unscheinbare Anfänger, der den Franz Moor spielen durfte, ward Joseph Lewinsky (V, 145).

Daß Laube bei seinem Erziehungsprinzip lieber junge als alte Mimen verpflichtete, werden wir dann wohl dem Chronisten Tyrolt aufs Wort glauben können (a. a. O. 58). Auch hatte es Laube, der Hoftheaterdirektor, gerne, wenn sich unter seiner

Schar gebildete Künstler befanden, Menschen der guten Gesellschaft, weil sie „ein zartes, feines Band zwischen Publikum und Schaubühne“ herstellten. Wir müssen bedenken, daß ja von jeher das Konversationsstück die Stärke der Wiener Schauspielkunst war. So freute sich der Direktor über seine „treuste“ und „liebenswürdigste“ Louise Neumann, von der Scribe, der Franzose, gesagt hatte: „Voilà une actrice“! „Sie konnte stärkere Dinge sagen als manche andere, denn sie klangen aus ihrem Munde und begleitet von ihrer sonstigen Haltung garnicht stark, sondern nur pikant, und sie sagte feine Dinge höchst ausdrucksvoll, weil man empfand, daß sie ganz genau wüßte, was sie sagte. Ihre gesellschaftliche Bildung wußte alles passend einzuführen“ (V, 97). Unter seinen Schauspielern stand ihm am Burgtheater kaum einer persönlich so nahe, wie der doctor philosophiae August Förster, den Stadttheaterdirektor durfte auf den Praterspaziergängen sein Schauspieler doctor philosophiae Rudolf Tyrolt begleiten, und der Doktor August Bassermann war ihm eine willkommene Ergänzung des Schauspielerensembles.

Doch ja nicht dürfen wir hier den „gebildeten“ mit dem „denkenden“ Künstler verwechseln. Bildung soll lediglich das Talent vertiefen und erhöhen, „die Macht des Talentes ist freilich die Hauptsache“ (V, 173). Denn „die darstellende Kunst hat eben wie jede einzelne Kunst ihre eigenen, ganz bestimmten Gesetze. Sie will darstellen; das Gesetz der Erscheinung ist ihr Hauptgesetz. Dem muß sich alles unterordnen. Der Geist mag die Erscheinung vorbereiten helfen, je reicher und tiefer, desto besser; aber wenn es zur wirklichen Erscheinung auf der Scene kommt, dann ist die Fähigkeit der Darstellung eins und alles, dann muß das Talent der Darstellung unumschränkt wirken, dann ist die vordringlich sichtbare Einwirkung des Geistes eine Vordringlichkeit, also eine Störung des Darstellungsgesetzes“. Als Illustrierung dieses Prinzipes schließt Laube noch diesen trefflichen Vergleich an: „Man wird dann an Bilder aus künstlerisch unreifer Zeit erinnert, welche sich durch einen aus dem Munde der Figuren springenden Zettel erklären“. (V, 75). Talent ist also die conditio sine qua non, die mangelnden Geist

und mangelnde — Moral ersetzen kann. „Artistische Vorzüge sind in der Schauspielkunst — ja auch in anderen Künsten — gar oft Honorare, welche der Künstler lächelnd auszahlt für Privatschulden seines Charakters“ (V, 130).

Es hat sich uns nun gezeigt, daß für Laube nur ein Material und zur Auswahl dieses Materiales nur ein Prinzip, aber ein desto bedeutungsvolleres, in Frage kommen konnte: das Grundprinzip des ersten Eindrucks, das beruht auf dem darstellenden Talent des Schauspielers und auf dem erkennenden des Regisseurs.

Die fehlende systematische Elementarschulung, die ein und der andere durch autodidaktische Routine ersetzt hatte, mußte er also wieder gut machen durch desto sorgfältigere Weiterbildung. Diese aber ruhte, wie wir schon oben gesehen haben, wenigstens zunächst völlig in seiner Hand allein. Denn auch die Versuche, Holtei als Vortragsmeister zu gewinnen (id est als Gymnasialdirektor), waren gescheitert. Er war daher gezwungen, „Gymnasium“ und „Universität“ zunächst zu verbinden. Bei der Kürze der Zeit, die durch den Spielplan bedingt war, mußte er auf die „Universitätsbildung“ ganz besonderen Nachdruck legen. Diese erfolgte, wie wir oben gesehen haben, auf den Proben, und da sie Laube auf alle seine Schauspieler erstreckte, war sie identisch mit der Ausführung des dramatischen Textes.

§ 2. Die Ausführung

Schon oben haben wir gesehen, daß der Kritiker Heinrich Laube auf den Wert einer guten Ausführung des dramatischen Textes hinwies. Er tat es umso häufiger, als er persönlich als Dramatiker unter dem mangelhaften „Probewesen“ zu leiden hatte. „Ungenügend, ganz ungenügend hatte ichs gefunden auf allen deutschen Theatern, und auf dem Burgtheater ebenfalls; ungenügend in der Ausdehnung, ungenügend in der Beschaffenheit. Oberflächlich und mechanisch werden die Proben auf den deutschen Theatern gehalten, und dies ist ein Hauptgrund, daß unser Theater selten Genügendes leistet“ (IV, 206). Die Aus-

gestaltung des Probewesens wurde daher „vom ersten Tage an" eine Hauptaufgabe des neuen Burgtheaterdirektors.

a) bis zur Erstaufführung

Die Ausführung des vom Dramatiker niedergeschriebenen Textes geschieht auf der Bühne. Doch bevor es zur eigentlichen Ausführung kommt, sind eine Reihe von Vorbereitungen notwendig.

α) Vorbereitungen hinter der Bühne

Diese Vorbereitungen für die Regie (wir haben oben erwähnt, daß es sich hier nur um diese, nicht aber um die Inscenierung handelt) finden hinter der Bühne statt;[2]) bei Heinrich Laube zerfielen sie in drei Stufen.

αα) durch den Regisseur

Die erste Stufe gehörte dem Regisseur allein. Zunächst muß er sich da über die Besetzung klar werden, er muß festsetzen, welche seiner Schauspieler die einzelnen Rollen darstellen sollen. Da für ihn hierbei die Individualität der Schauspieler maßgebend war, konnte es für ihn kein sogenanntes „Fach" geben. „Wo er es infolge bestimmter Kontraktsvereinbarungen anerkennen mußte, gab er seinem Widerstreben rückhaltlose Worte. Man war für ihn in erster Linie als Schauspieler engagiert . . ." (Tyrolts Chronik a. a. O. S. 59). Er war daher unablässig bemüht, nicht nur die Rollenzahl, sondern auch den Rollenkreis seiner Mitglieder zu erweitern. Solch Erweitern paßte besonders zu seinem Prinzip, viele junge Kräfte heranzuziehen, denn es verschaffte den älteren Kollegen neue Rollen und machte ihnen so die Abnahme anderer Rollen weniger fühlbar. So war Christine Enghaus, Hebbels Frau, bislang nur in tragischen Rollen beschäftigt, Laube nahm ihr mehrere ihres vorgerückten Alters wegen ab, zwang sie kraft seiner direktorialen Vollmacht wider ihren Willen Lustspielrollen zu übernehmen und verschaffte ihr so unerwarteten Erfolg (V, 22). Solche Experimente hat er sich aber stets nur innerhalb

[2]) „hinter der Bühne" ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen, sondern lediglich als Gegensatz zu „auf der Bühne".

der Individualität der einzelnen Künstler gestattet, er verlangte keineswegs Chamäleonnaturen. Er betonte stets, daß die Schauspieler Menschendarsteller seien und keine Verwandlungskünstler. „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache“ (VI, 96). „Künstlerische Begrenzung ist kein Verlust, sondern eine Sicherstellung des Gelingens“ (V, 66). Demnach konnte es für ihn keine schlechten Rollen geben, sondern nur schlechte Schauspieler und nichts haßte er so als das ständige Streben nach „führenden“ Rollen. Dies Prinzip, das seinen Bruch mit dem „Virtuosen“ Dawison veranlaßte (V, 32 ff.), ist für uns bei Laube besonders lehrreich. Wir fanden es ja schon am Geburtstage der modernen dramatischen Kunst vor, an dem Tage, an dem unter der Regie Schröders die erste Aufführung des „Hamlet“ stattfand, in der Schröder selbst dem Ganzen zuliebe nicht die Titelrolle, sondern den Geist darstellte (s. o.). Neu bei Laube und außerordentlich beachtenswert ist nun die Bemerkung, daß er das Streben nach Virtuosentum weniger auf künstlerische Veranlagung zurückführt, auch nicht, wie das meist geschieht, auf ein im Wesen der vergänglichen Schauspielkunst begründetes Streben nach sofortiger allgemein kenntlicher Auszeichnung, sondern auf den Mangel einer organischen Schulung des Schauspielers. „Die volle Bildung war ausgeblieben; — diese lehrt auch Entsagung, diese erstrebt und erringt das Gleichgewicht zwischen unseren Wünschen und Kräften“. Die zeitweilige Übernahme kleinerer Rollen („Chargen“) durch erste Kräfte ist also nicht nur für das Stück, sondern auch für den Darsteller persönlich von Nutzen.

Exkurs zum „Prinzip der organischen Schulung“

Jeder Schauspieleleve pflegt gleich vom Beginn seiner Lehrzeit ab zu einem bestimmten Theater in näherer Beziehung zu stehen. Entweder gehört er einer Schule an, die direkt einem Theater angegliedert ist (wie dies bei den Schulen des königlichen Schauspielhauses, des Deutschen Theaters, der Schiller-Theater in Berlin, des Neuen Schauspielhauses in Schöneberg, der Stadttheater in Köln, des Schauspielhauses in Düsseldorf der Fall ist)

oder er wählt sich aus einem ihm zusagenden Theater einen Privatlehrer. Es pflegt daher für ihn, falls er Talent zeigt, nicht allzu schwer zu sein, nach Ablauf seiner Lehrzeit an der betreffenden Bühne eine Volontairstelle zu erlangen. Er übernimmt sie, da er unerfahren ist, in der Hoffnung, allmählich dort Solistenrollen zu erhalten, einspringen zu können und nach Ablauf der Zeit fest verpflichtet zu werden. Dem Theater erwächst durch solche Volontaire materieller Vorteil, man braucht keine oder weniger Komparserie oder Statisterie zu zahlen, doch besonders auch ideeller Vorteil, es ist möglich, die Stücke bis in die kleinste Rolle individuell zu gestalten und in Massenscenen eine ganz andere Beweglichkeit zu erzielen. Es ist nun heute die überwiegende Meinung, daß solch Volontairsystem lediglich ein Ausbeuten junger unerfahrener Menschen sei, umsomehr, als es für deren weitere Ausbildung weit besser sei, von der Schule direkt an eine kleinere Bühne zu kommen, an der sie sich Routine erwerben können und womöglich „alles" zu spielen bekommen. Ich halte es nun zwar auch, durchschnittlich, für notwendig, daß sich die jungen Schauspieler am Beginn ihrer Laufbahn die erforderliche Sicherheit und Vertrautheit mit der Bühnenpraxis auf einer kleineren Bühne erwerben, deren Spielplan eine abwechselungsreichere und deren Publikum eine markantere Tätigkeit für sie möglich macht. Man darf aber nicht vergessen, daß die Vorteile einer solchen Beschäftigung nur zu leicht durch manche Nachteile überwuchert werden. Denn hat solch grade flügge gewordener „jugendlicher Liebhaber" eine gute Erscheinung und ein halbwegs wohllautendes Organ, so wird er durch Beifallsbezeugungen vom Zuschauerraum aus so ausgezeichnet werden, daß er sich für einen bedeutenden Schauspieler hält. Hier werden also die Keime für den unter Schauspielern weit verbreiteten Größenwahn gelegt. Bald werden sich nun traurige Folgen dieser Krankheit zeigen. Der Schauspieler wird vergessen, daß er Menschendarsteller sein soll, wird auf das Rollenstudium keine große Arbeit mehr verwenden, umsomehr als er ja bei der Fülle der Aufführungen und bei der geringen Anzahl der Wiederholungen (soweit solche überhaupt stattfinden) kaum Zeit dafür erübrigen kann — kurz, er wird

stets lediglich als „Liebhaber“ oder als „Intrigant“ auf der Bühne stehen. Infolgedessen wird er entweder an dem ihm treu bleibenden Beifall Genüge finden und in der Provinz „verschmieren“, oder aber er wird verbittern, weil er nicht an eine große führende Bühne geholt wird und wird als „verkanntes Genie“ durchs Leben wandern. Solchen Schicksalen vorbeugen, die zwar kaum große Talente wohl aber brauchbare Durchschnittskräfte zugrunde richten können, kann m. E. am besten Heinrich Laubes „Prinzip der organischen Schulung“. In meinem eigenen System müßte ich jetzt wohl von dem „geistigen Niveau“ des Schauspielerstandes reden und von der Notwendigkeit, dies durch eine groß angelegte Schauspiel-Hochschule zu erhöhen. So aber will ich in realeren Gefilden bleiben und lediglich die Ansicht vertreten, daß das Volontairsystem viel zur Vervollständigung einer „organischen Schulung“ beitragen kann. Theoretisch muß man es nicht als erste Stufe des Schauspielers, sondern als letzte des Eleven auffassen, es ist also keine volle Gage, sondern höchstens eine Sustentationsgage anzusetzen. Gerechtfertigt wird dies dadurch, daß der Eleve in ideeller Beziehung weit mehr von der Direktion erhält, als er ihr bieten kann. Denn es geht zwar die überwiegende Mehrzahl der Eleven und sogar der Elevinnen aus idealen Gründen zur Bühne und viel Lust und viel Liebe bringen sie mit. Eins aber fehlt ihnen fast durchweg: Ehrfurcht vor der Kunst. Wie sollen sie diese aber besser erringen als dadurch, daß sie in vielen Proben das langsame Werden eines dramatischen Kunstwerkes kennen und sich selbst als winzigen Teil des großen Bühnenorganismus empfinden lernen, daß sie Abend für Abend mit ersten Schauspielern ihrer Zeit auf denselben Brettern stehen und so den Abstand sehen, der sie von jenen trennt. Haben sie aber erst einmal diese Ehrfurcht, dann werden sie später, wenn sie an kleineren und womöglich ganz unkünstlerisch geleiteten Bühnen ihre Laufbahn beginnen, ständig an sich selbst weiter arbeiten, werden gefeit sein gegen kritiklose Verhimmelung und mißgünstigen Tadel und werden ihr Ziel nie aus den Augen verlieren. Daß auch die Volontairzeit ihre Schattenseiten hat, braucht ja nicht erst erwähnt zu werden. Sie kommen aber kaum in Betracht, wenn diese nur eine

einzige Spielzeit dauert. Nach dieser einen Spielzeit allerdings sollte nicht an dem verführerischen großen Theater weitergewatet, sondern der Kopfsprung in die Provinz gewagt werden.

Wir kehren nun wieder zu Heinrich Laube zurück und erinnern uns da, daß wir von der ersten Stufe der Vorbedingungen einer Aufführung handelten, daß diese dem Regisseur allein gehört, und daß wir zuletzt gesehen hatten, daß Laube auch ersten Künstlern kleinere Rollen zuwies.

Diesem Prinzip entsprach es nun völlig, daß Laube auch jüngeren Künstlern wider aller Erwarten große Rollen anvertraute. Denn es war sein grundlegendes Prinzip alle Dramen, also auch ältere, längst im Spielplan stehende, wie neue Stücke einzustudieren (V, 3). Er ging daher stets völlig selbständig vor und richtete sich nicht nach alten Regieanweisungen oder alten Besetzungen (wenn er auch ältere Regiebücher mit heranzog). Die Besetzung sollte nicht dazu dienen, um unter allen Umständen einen großen äußeren Erfolg zu erzielen, sondern sie sollte völlig in den Dienst des Dichters gestellt werden; so kam es, daß er lieber noch unreifen als schon allzu reifen Künstlern die Hauptrollen zuwies. „Wehe dem Schauspieldirektor, welcher sich verleiten läßt, den Grundcharakter der Rolle gering zu achten und sie einem Schauspieler zu geben, welcher allerlei andere Vorzüge hat und welcher mit all diesen anderen Vorzügen schon den Beifall des Publikums erringen werde!" Das wird er vielleicht, das wird er sogar wahrscheinlich, aber das Stück wird unter all diesem Beifall zugrunde gehen. Ein Schauspieler mit geringeren Mitteln, der aber der Grundeigenschaft seiner Rolle entspricht, wird weniger Beifall finden, aber er wird das Stück tragen helfen." (VI, 188). Diesem Prinzipe gemäß gab er den Thumelikus im „Fechter von Ravenna" nicht, wie der Dichter es wollte, dem gefeierten Heldendarsteller Joseph Wagner, sondern dem noch ganz unbekannten „Naturburschen" Baumeister. Die Eboli wurde bei ihm das liebende Mädchen und nicht wie bei anderen Direktoren in erster Linie Intrigantin. Sappho „erschien wie neugeboren und fand einen ungemeinen Aufschwung, als ich die Rolle einer Liebhaberin übergab". Gewöhnlich ist diese Rolle — leider noch heute — die Domäne der Heroine, doch

„die tragische Wirkung wird abgeschwächt, wenn Sappho dem Kreise der Liebhaberinnen ganz entrückt erscheint; sie wird ungemein erhöht, wenn die Darstellerin der Sappho noch gültigen Anspruch auf die Eigenschaften einer Liebhaberin machen kann.[3]) Schließlich sei noch erwähnt, daß ein ganz unscheinbarer Anfänger gleich als Franz Moor auftreten durfte: Joseph Lewinsky. Die Wahl des „Franz" war zwar gewiß zunächst durch individuelle Momente veranlaßt, sie barg aber auch einen typischen Keim.

Denn es war Laubes Prinzip, jungen Schauspielern zunächst Prosa-Rollen und erst dann poetische zu geben. (V, 93, 115, 120 u. a. a. O.) Die Schauspieler selbst werden zuerst immer poetische vorziehen, weil sie sie technisch für leichter halten. Dies kommt daher, weil sie der Vers trägt. Wenn sie sich ihm aber überlassen, so ist der erste Schritt zur Deklamation und zum hohlen Pathos getan. Gewiß dürfen Verse nicht naturalistisch gesprochen werden, und es ist ein trauriges Zeichen unserer Zeit, daß Pathos und hohles Pathos identische Begriffe geworden sind. Es muß also ein Mittelding zwischen natürlicher Sprache und Deklamation gefunden werden, und dies erreicht man nur, wenn man sich nicht vom Vers tragen läßt, sondern ihn zu meistern lernt. Dies wird man am besten lernen, wenn man mit Prosa und zwar mit Prosa unserer Zeit, also in modernen Stücken, beginnt und erst dann ganz allmählich zum Vers aufsteigt. (cf. VI, 101.)

Ferner wandte Laube bei der Besetzung das Prinzip des Alternierens an. Er tat es, um nie einzelne Mitglieder unbeschäftigt zu lassen, um den Ehrgeiz zu erwecken, um sofortigen Ersatz in Krankheitsfällen zu haben und auch um einen Schauspieler gegen den andern ausspielen zu können. Als Dawison auf der Bühne sich plötzlich ohnmächtig stellte, um den Fortgang des Stückes zu hindern, konnte sofort ein Kollege für ihn einspringen — seiner Bosheit war die Spitze abgebrochen. (IV, 29, 44, Tyrolts Chronik S. 265.)

---

[3]) Aus Heinrich Laubes Nachwort zur „Sappho" in der bei Cotta erschienenen Erstausgabe von Grillparzers sämtlichen Werken.

Geschlossen werde unsere Betrachtung der Besetzung mit einem Kuriosum. Im „Wiener Stadttheater“ (VI, 148) steht zu lesen: „Das Spielen von Männerrollen durch Frauen stößt in Deutschland auf ziemlich allgemeinen Widerwillen und Widerspruch. Es gilt für einen überwundenen Standpunkt der Griechisch-Römischen wie der Shakespearezeit. Mir ist es auch nicht leicht recht; aber bei gewissen einzelnen Rollen habe ich nicht so viel dagegen wie die Mehrzahl unter uns. Zum Beispiele gerade bei Romeo nicht . . . er ist mir nicht der Typus, sondern nur die Idee eines Liebhabers. Seine nur sinnlichen Beziehungen verlieren für mich nichts, wenn eine Frau in diesen Mannskleidern steckt, weil ich diese nur sinnlichen Beziehungen ganz wohl abgeklärt brauchen kann in der geschlechtslosen Darstellung . . .“

Bald nach Erscheinen dieser Zeilen feierten sie in Wien den 70. Geburtstag Dr. Heinrich Laubes.

Ist die Besetzung fertiggestellt, so muß an die dramaturgische Einrichtung des Textes gegangen werden. Es gibt keine allgemein gültigen Einrichtungen, denn schon bei diesen müssen die Individualitäten der gerade zur Verfügung stehenden Schauspieler berücksichtigt werden. Daraus folgt, daß nur ein Regisseur diese dramaturgische Tätigkeit ausüben sollte, und daß die Besetzung der Einrichtung vorangehen muß. Dies wußte Laube schon als Theoretiker.

So schickte er am 2./3. 42 Emil Devrient eins seiner Dramen, und schrieb „es ist ungestrichen, weil ich nicht weiß, nach welchen Maßstäben es zu tun sein wird“ (Houben „Emil Devrient“ a. a. O. S. 210). Noch deutlicher lautet ein Nachwort aus einem Brief des nächsten Jahres: „Ich lege Ihnen ein Verzeichnis der jetzt angebrachten Kürzungen und Milderungen in der Hexe bei, dies müßte, Wittig betreffend, anders gemacht werden, wenn Wittig Ihnen zugemessen werden sollte; dann brauchte er eher Zusätze und anderes würde weggelassen“. (ib. S. 232.)

Da solche Berücksichtigung der jeweiligen Schauspielkräfte nur ein integrierender, aber kein hauptsächlicher Gesichtspunkt der Einrichtung ist, werden wir näher erst bei der Betrachtung des Spielplanes auf diese eingehen.

Werden die Schauspieler ausschlaggebende Momente der Bearbeitung, d. h. werden um ihretwillen Stücke in Scene gesetzt, so besteht die Gefahr, daß das Theater den Kontakt mit der dramatischen Kunst verliert und auf eine abschüssige Bahn gerät. Unter dem Freiherrn von Münch-Bellinghausen trat dies ein, unter Laube aber ist dies „unerhört gewesen am Burgtheater" (V, 246).

ββ) durch den Regisseur und Schauspieler

Mit der Erledigung der Besetzung und der Einrichtung ist die erste Stufe der Vorbereitung vorbei. Die zweite beginnt zunächst mit der Versendung der Rollen an die Schauspieler. Es folgt dann bei Laube die Leseprobe, oder vielmehr die Leseproben, denn prinzipiell hatte er zwei festgesetzt. Bei der ersten mußten die Schauspieler flüssig, bei der zweiten im Charakter der Rolle lesen — dies stand in Laubes Regulativ (im Auszug abgedruckt bei Tyrolt a. a. O. S. 249 ff.). „Ich selbst bin für einige Leseproben, habe es aber selten dazu bringen können" (VI, 108). „Widerwillen der Schauspieler und die gebotene Ausnützung der Zeit — unser Schauspieler sagt, er verliere sie bei einer wiederholten Leseprobe — haben meine Absicht gewöhnlich vereitelt." Dieser Satz klingt insofern weniger glaublich, als Laube nicht der Mann war, sich bei der Ausführung eines dramatischen Kunstwerks durch äußere Widerstände, als da sind Widerwillen der Schauspieler und Zeitmangel, in seinen Prinzipien stören zu lassen. Er fährt zwar fort „und doch ist das Bedürfnis einer zweiten Leseprobe oft so klar! das Bedürfnis nach festzustellender Aufklärung über Scenen und Partien des Stückes, über den feineren Zusammenhang überhaupt", was steht dem aber im Wege, dies Bedürfnis bei den ersten Proben auf der Bühne zu befriedigen, umsomehr als ja für Laube nicht die Behandlung des Wortes so völlig im Vordergrund stand, als etwa bei dem Regisseur Goethe, sondern ihm lediglich „Hilfsmittel" war (VI, 46). Im Grunde genommen hat er ganz gewiß gefühlt, wie berechtigt der Widerwillen der Schauspieler gegen die Leseproben ist; trotzdem hat er immer zur Aufmerksamkeit angehalten, er las bisweilen selbst, regte Diskussionen an u. s. f. Zugleich aber sprach er aus,

daß gewöhnlich die besten Schauspieler keine guten Leser und die eifrigsten Diskussionsredner keine guten Darsteller seien. Der Hauptwert der Leseproben war aber, die Schauspieler mit dem ganzen Text bekannt zu machen und dem Regisseur die Wirkung des Ganzen im gröbsten Umriß vorzuführen. Zweifellos kann das Letztere bei den ersten Bühnenproben weit besser geschehen, und das Bekanntmachen der Schauspieler mit dem ganzen Text kann ebenfalls besser dem Einzelnen überlassen werden. Eine Mehranschaffung von Exemplaren belastet das Budget ja so wenig und ermöglicht dem Schauspieler, innerhalb seiner vier Wände viel tiefer in den Geist des Stückes einzudringen.

Demnach dürfte die Leseprobe, Laubes zweite Stufe der Vorbereitung, als überflüssig erledigt sein. Es ist zu hoffen, daß sie bald von allen Theatern verschwindet, besonders weil sie geradezu schädlich wirken kann.[1]) Daß Laube auch dies wußte, zeigt seine von seinen Vorgängern völlig verschiedene Auffassung der ersten Bühnenprobe. Doch bevor wir zu ihr kommen, mit der die eigentliche Ausführung einsetzt, haben wir noch die dritte und letzte Stufe der Vorbereitung vor uns.

γγ) durch den Schauspieler und Vortragsmeister

Wir sahen schon in diesem Kapitel (am Ausgang des 1. Paragraphen), daß Laubes Theorie dem Vortragsmeister eine wichtige Stellung innerhalb der Vorbildung des Schauspielers zuwies, und daß er als Burgtheaterdirektor keine geeignete Persönlichkeit für diesen Posten ausfindig machen konnte. Als er als Leipziger Stadttheaterdirektor in Alexander Strakosch diesen Mann fand, gewährte er ihm gleich einen gewichtigen Platz an seiner Bühne. Seiner Theorie hätte es entsprochen, dem Vortragsmeister Schüler zuzuweisen und sie nach vollendeter Ausbildung für seine Bühne zu verpflichten, in der Praxis mußte es ihm schon hoch willkommen sein, die Vorteile des neuen Mannes den be-

[1]) cf. Dinger a. a. O.

reits im Berufe stehenden Künstlern zu Teil werden zu lassen.[2]) Um Zeit zu sparen, trat also an Stelle des Nacheinander ein Nebeneinander. „Die Einteilung der Arbeit birgt das Geheimnis reichlicher Hervorbringung, im Staate wie im Theater. Das Theater ist ja durchweg ein kleiner Staat. Während das Lustspiel auf der Scene probiert wurde, arbeitete der Vortragsmeister mit dem Personal der Tragödie.“ (VII, 35). Der Vortragsmeister mußte die Schauspieler also vorbereiten, bevor sie die Bühne zu den Proben des jeweiligen Stückes betraten. Er sollte mit ihnen die Rollen durchstudieren, ihnen „ein Spiegel“ sein, vor allem, wie schon sein Name besagt, der Ausbildung der Sprechtechnik dienstlich sein. Er sollte nachholen, was die Schauspieler während ihrer Ausbildung versäumt hatten, gleichzeitig aber, durch das Nachholen an einer bestimmten Aufgabe, einen Teil der Regiearbeit vorweg nehmen. Dieser Vorbereitungsstufe wegen hat Laube die schwersten Vorwürfe seitens der Theorie und Praxis hinnehmen müssen. „Strakosch studierte die Rollen seinen Schülern schablonenhaft ein. Er sprach die Rollen mit Betonungen, Nuancen, Pointen solange vor, bis der durch Laubes Machtwort zum Unterricht befohlene Schauspieler es ebenso machte“ (Tyrolt a. a. O. S. 11). Nun, wir untersuchen hier nicht theaterhistorisch und haben weder Veranlassung noch Möglichkeit festzustellen, inwiefern der Vorwurf einer in der Praxis zu Tage getretenen schablonenhaften Lehrmethode berechtigt war oder nicht. Desto energischer müssen wir aber (von unserem dramaturgischen Standpunkt aus) dagegen Einspruch erheben, daß man auf Grund dieses Vorwurfs heute größtenteils schablonenhafte Sprachbehandlung als verwerfliches Prinzip Laube-Strakoschs hinstellt. Laube sagt ausdrücklich (VII, 35): „Nichts ist falscher als die Vorstellung, daß die Aufgabe des Vortragslehrers nur Schulmeisterei sein könne“ (und weiter VI, 101) „die Aufgabe ist auch sehr schwer und kann wohl nur in Verbindung mit einem Dramaturgen gelöst werden, welcher

[2]) Ich mag die Hypothese nicht unterdrücken, daß Laube zur Durchführung seiner Theorie auf Strakosch hin eine Schule gegründet hätte, wenn er ihn schon in der ersten Zeit seiner Burgtheaterdirektion zur Verfügung gehabt hätte.

die Grundsätze immer wieder mit dem Lehrer diskutiert, welcher immer kontrolliert, ob die Gefahr einer stehenden Manier nicht einschleiche, welcher endlich genau prüfen hilft, ob die verschiedenen Persönlichkeiten mit ihren verschiedenen Sprachmitteln auch mit unterscheidender Verschiedenheit behandelt und geführt werden". Hiermit sehen wir, daß Laube gerade das gewollt hat, was seine Gegner von ihm forderten.

Es war schon erwähnt, daß der Vortragsmeister einen Teil der Regiearbeit vorweg nahm. Wenn diese Arbeit nun auch unter ständiger Kontrolle des Regisseurs erfolgte, so durchbricht sie immerhin doch das Prinzip der durchaus einheitlichen Ausführung des dramatischen Kunstwerkes. Sie erfolgte daher auch nicht aus künstlerischen, sondern aus wirtschaftlichen Gründen. Am Anfang des nächsten Kapitels werden wir sie kennen lernen und feststellen, daß sie heute, wenigstens für die führenden Bühnen, nicht mehr bestehen. Damit ist für uns, ebenso wie schon die zweite, auch die dritte Stufe der Vorbereitung hinfällig geworden. Da wir aber heute leider noch kein Gesetz haben, das dem Schauspieler verbietet, ohne hinreichende Vorbildung die Bühne zu betreten und $^{9}/_{10}$ aller Schauspieler gerade einen unfertigen Vortrag mitbringen, wird der Vortragsmeister nach wie vor die Aufgabe haben, für die technische Weiterbildung der bereits ausübenden Schauspieler zu sorgen. Nur braucht er nicht mehr dem Regisseur vorzuarbeiten, sondern kann es sich genügen lassen, hin und wieder, während der Arbeit des Regisseurs, „Nachhilfeunterricht" zu geben, unter individuellen vom Regisseur zu bestimmenden Hinweisen.

β) Ausarbeitung auf der Bühne

Mit dem Einstudieren der Rolle durch den Vortragsmeister schlossen unter Laube die Vorbereitungen hinter der Bühne ab, und es begannen die Ausarbeitungen auf der Bühne, die als Zusammenarbeiten von Regisseur und Schauspieler vor sich gingen.[1])

[1]) Vergleiche zum Folgenden (auch zur Ergänzung von Beispielen) außer den im Text erwähnten Belegen aus Laubes Werken selbst noch

Das Grundprinzip lautete hier: „Das Endziel schauspielerischer Bestrebung ist uns das ganze Gemälde, nicht aber die einzelne Figur. Das Stück als Kunstwerk soll ganz hervortreten" (V,33). Erreicht werden sollte dies Endziel durch Ineinandergreifen der Schauspieler. Wir haben hier also einen ausgesprochenen Gegensatz zum antidramatischen „V o n e i n a n d e r s p i e l" unter der Direktion Goethe und zum antikünstlerischen „N e b e n e i n a n d e r s p i e l" von „Oberdirektionen, welche die geistige Leitung auf den Proben der banalen Geschäftsführung überlassen, den Handgriffen der Routine" (V, 197): wir haben ein „Z u s a m m e n s p i e l". Wie nun die Schauspieler zusammengespielt und wie Schauspieler und Regisseur zusammengearbeitet haben, das wird nie von Dritten nachträglich geschildert werden können. Nur ein einziger ist im Stande, von Aufführungen descriptive Kunde zu geben, die einigermaßen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann. Dieser Eine ist der jeweilige Regisseur selber, der von Anfang bis zu Ende die Leitung ununterbrochen in der Hand gehabt hat. Das Feinste und Beste aber läßt sich überhaupt nicht analysieren, besteht es doch oft in einem kurz hingeworfenen Wort, einem halben Ton, einem raschen Blick, einer kleinen Geste des Regisseurs, der damit, ohne daß die Schauspieler es ahnen, suggestiv auf sie wirkt und so den Kontakt herstellt, der einzig und allein wahrhaft schöpferische gemeinsame Arbeit ermöglicht.

Wir Nachfahren können allerhöchstens nach Prinzipien forschen, auf denen die Arbeit beruhte, weisen aber auch hierbei gleich die Möglichkeit irgend welcher Vollständigkeit weit von uns.

aa) O r i e n t i e r u n g s p r o b e

Da also das Ziel Zusammenspiel war, mußte naturgemäß das Zusammenstudium im Vordergrund stehen. Um dem Einzel-

---

Tyrolts oft erwähnte „Chronik", ferner desselben Verfassers „Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers 1848—1902" (Wien und Lpz. 1904). Schließlich „Aus den Lehr- und Flegeljahren eines alten Schauspielers" von Hermann Schöne (Herausggb. von H. Thimig, Lpz. Reklam No. 4461, 4462) und Paul Lindaus Aufsatz „Laube und Dingelstedt als Regisseure". Persönliche Erinnerungen in seiner Monatsschrift „Nord und Süd" (Bd. 98, Heft 292, Juli 1901).

studium möglichst wenig Platz einzuräumen, folgte die erste Probe der Leseprobe viel rascher als es bisher üblich war. Dafür verlangte Laube auch nicht, daß der Text bei der ersten Probe schon völlig eingelernt war. Dies entsprach auch seinem Prinzip, daß schon Immermann im Gegensatz zu Goethe ausgesprochen hatte, daß „die Güte der Darstellung auch nur in der vollkommenen Einigung und Durchdringung des Rezitierenden mit dem Mimischen beruhe. (Fellner a. a. O. S. 163.) „Ich habe immer gefunden, daß die Worte richtiger und schlagender eingelernt werden, wenn der Schauspieler auch äußerlich auf dem Theater die Situation kennen gelernt hat, in welcher er sie sprechen muß. Es wird dann sein feineres Memorieren lebensvoller, ich möchte sagen unmittelbarer. Das abstrakte Wesen mit seiner Steifheit und seinen unvermeidlichen Irrtümern gegenüber den realen Dingen kommt nicht auf. Diese realen Dinge, hier die wirklich gespielte Scene, bringen immer Überraschungen und machen Veränderungen nötig in dem abstrakt Eingelernten. Sitzt dieses Eingelernte nun schon ganz fest, dann stößt die notwendige Veränderung auf Schwierigkeiten. Das Umlernen ist aber dem Schauspieler das Allerbeschwerlichste" (VI, 110 ff).

Da Laube die Proben systematisch leitete, mußte er mit „Orientierungsproben" beginnen, es mußte eine Verständigung grundlegendster Fragen erzielt werden. „Das Äußere der Scene wird dem Schauspieler kurz vorgestellt, Ab- und Zugänge werden angegeben, Stellungen oberflächlich angeordnet". Dies machte er vom Regietisch aus, während ihm die Schauspieler ihre Auffassungen vorspielten. Dann trat er unter sie, gab mit wenigen Worten Charakteristiken des Stückes und der Rollen, das Spiel begann von Neuem (es hatte also beiderseitige Orientierung im gröbsten Sinne stattgefunden) und jetzt unterbrach der Regisseur wiederholt und bezeichnete die unterscheidenden Momente. Von Anfang an muß der Regisseur — auf Grund seiner plastischen Phantasie — die nötigen Weisungen auf den Proben ohne Hilfe des früher ausgearbeiteten Regiebuches erteilen. Sonst „verliert er mehr und mehr den notwendigen Überblick und die Schauspieler mischen sich ein mit Besserwissen und Ratschlägen, was sie gar zu gerne tun, um nicht geleitet oder

gar beherrscht zu erscheinen, und es entsteht das Chaos. Hat er aber das ganze Bild der Vorgänge, welche das Stück bilden, klar im Kopfe, und ordnet er demgemäß ruhig und sicher an, so fügt sich Jedermann still der Führung . . . ."

ββ) Stückproben

Mit der zweiten Probe setzten die Stückproben ein, und es war hier sein Grundprinzip, die Schauspieler zu begeistern und sie frisch bei der Arbeit zu erhalten. Dies konnte geschehen durch sichtbarliches Zutagetreten eines ständigen Fortschrittes. Bei der Arbeit behielt er stets den systematischen Bau im Auge, daher gehörten noch die zweite und dritte Probe (d. h. also die erste und zweite Stückprobe) dem Aufbau des Ganzen. Es ist von außerordentlicher Wichtigkeit, dies festzuhalten, denn gerade Regisseure, die auf Grund theoretischer und praktischer Schulung bestrebt sind, die Proben als künstlerische Geistesarbeiter und nicht als Handwerker zu leiten, werden am Anfang ihrer Tätigkeit stets dazu neigen, schon bei den ersten Proben Einzelheiten sorgfältig auszugestalten, da sie ja den Wunsch haben, möglichst gründlich vorzugehen. Nur zu leicht kommt es dann vor, daß sie einen vorspringenden Stein des Baues glätten und ziselieren wollen und dabei übersehen, daß der Grundpfeiler noch nicht fest gefügt ist.

Es war daher Laubes Prinzip auf der zweiten Probe die auf der ersten bezeichneten Momente „festzulegen", d. h. sie klar und knapp zu motivieren, denn was der Schauspieler nicht verstanden hat, kann er nicht mit seinem Blute durchdringen und beleben. Ferner wurde hier das Wichtige vom Unwichtigen geschieden und in den Vordergrund gedrängt, Tempo und Pausen festgelegt, mit dem Buche in der Hand das Memorieren der Schauspieler kontrolliert und für die Unabhängigkeit vom Souffleur gesorgt. (Während auf den Orientierungsproben markiert werden durfte, war dies später nicht mehr gestattet). Nach der dritten Probe stand der Bau, in der vierten und fünften wurde er eingerichtet. Es begann jetzt die eigentliche Arbeit mit einzelnen Schauspielern. Hier dozierte Laube nicht etwa, sondern er half den Schauspielern beim Schaffen. Er half ihnen beim

Schaffen, er wollte also nicht, wie unsere „Handwerkerregisseure“, für sie schaffen. Er spielte ihnen daher nie die Rollen genau so vor, wie er sie dargestellt wissen wollte, sondern er deutete nur beim Vorspielen seine Absicht an — er wollte keine Papageien abrichten, sondern Menschen bilden (cf. Schöne a. a. O. S. 88). Wir fanden dies ja schon bei Goethe (s. o.), nur mit dem Unterschiede, daß dieser unabsichtlich nur „andeutete“ und sich daher, im Gegensatz zu Laube, seinen Schauspielern nicht verständlich machen konnte.

Für Betonung und Gliederung in der Rede hatte meist schon der Vortragsmeister gesorgt, Laube fügte jetzt Schattierungen, Nuancen hinzu und gab ihnen vielerlei Hilfsmittel. (Lindau erwähnt Manches: Klopfen auf den Tisch bei ähnlichen Stellen in verschiedenen Akten, Zeitungslektüre als Mittel, zerstreut, d. h. langsam und nachdrücklich zu reden und vieles andere.) Es wurde darauf gesehen, daß die Schauspieler naturwahr und glaubwürdig redeten, daß sie den Atem richtig einteilten, daß sie im Dialog zeitig einsetzten („es darf kein Sonnenstrahl durch“!), daß sie deutlich sprachen und den Schluß nicht verschluckten, daß sie zueinander sprachen und nicht ins Publikum, jedes Wort mußte jedem Zuschauer verständlich werden — im Gegensatz zu Dingelstedt —, Lärm hinter der Scene (Schlacht, Glockenläuten) wurde gedämpft und setzte nur zwischen den Reden stark ein — im Gegensatz zum naturalistischeren Prinzip der Meininger. Vor allem aber betonte er stets das Prinzip der Menschendarstellung. Auf der Bühne leben und nicht erst aufs Stichwort hin spielen! „Das Antlitz in Übereinstimmung setzen mit dem Inhalte Ihrer Rede, und selbst Leib, Hände und Füße davon wissen lassen! Ein Ganzes darstellen klar und deutlich, nicht verschwommen und sprechen, auch wenn man schweigt!“ (VI, 132). Nicht verschwommen, das betont er immer wieder, nicht nur andeuten, sondern alles ausführen. Das Publikum will immer klüger sein, als die Menschen auf der Bühne.

Mit diesen vier bis fünf Proben mußten sich manche Konversationsstücke begnügen, vielfach wurde sogar aus Zeitmangel größeren Stücken wie dem „Hamlet“ nicht mehr gegönnt. Bei der sechsten Probe wurden die Massenscenen geregelt (Kompar-

serie und Statisterie) und kleinere Rollen ausgearbeitet. Sorgfältiges Probieren der Massenscenen wurde von Laube zuerst begonnen, sein erster Erfolg im Burgtheater war die Leichenfeier im „Cäsar“, im Stadttheater der Reichstag im „Demetrius“. Im Verlaufe seiner Tätigkeit war ihm eine immer sorgfältigere Ausführung der Proben möglich, so konnte er zum Demetrius 18 ansetzen (bei der Zusammensetzung des Spielplans — den wir im nächsten Kapitel betrachten werden — war dies die längste Zeit, die er zur Vorbereitung eines Stückes verwenden konnte, wenn es auch sein Prinzip war, täglich zu proben). Bei der immer noch geringen Anzahl mußte er unbedingte Aufmerksamkeit verlangen, er sah es gerne, wenn auch gerade nicht beschäftigte Schauspieler bei allen Proben zugegen waren.

γγ) Hauptprobe

Schließlich ist es ein Hauptverdienst Laubes, daß er den Wert der Haupt- oder Generalprobe hervorgehoben hat. Im Spiele mußte sie ein genaues Bild der Erstaufführung geben, auf Kostümierung bestand er nicht (!), auch scheute er sich nicht, noch im letzten Augenblicke Streichungen vorzunehmen.

Besonderen Wert legte er hier auf schnelle Verwandlungen. Mehr wie fünf Minuten durften sie nicht in Anspruch nehmen.

b) Während der Erstaufführung

Nicht einmal bei der Erstaufführung selbst, der er ja teils von seiner Loge, teils von der Bühne aus beiwohnte, gönnte sich der unermüdliche Regisseur eine fast ausschließlich passive Rolle. An der Ausführung konnte er nun natürlich keine Änderungen mehr vornehmen und doch hatte er noch ein ganz besonderes technisches Hilfsmittel, einen superklugen Trumpf, auf die Wage zu werfen. Es war dies — die Person des Dichters. Dieser durfte nicht dem Publikum danken, wenn der Beifall am stärksten war, sondern, wenn es galt die Wirkung eines etwa schwachen Aktes zu erhöhen. Gutzkows „Ella Rose“ hatte nach dem ersten Akt bereits starken Beifall, Laube fürchtete aber für den letzten: „zum Schluße sollt ihr ihn haben, eher nicht! lautete meine Politik“ (V, 126).[1])

---

[1]) Daß Gutzkow in seinem „Rückblicke auf mein Leben“ (Berlin 1875. S. 278) die Tatsache seines Erscheinens vor der Rampe leugnet, ändert natürlich nichts an Laubes Prinzip.

c) Nach der Erstaufführung

Da Laube die Einstudierungen um der Kunst und nicht um der Kritik willen veranstaltete, waren die Stücke für ihn nach der Erstaufführung keineswegs abgetan. Halbe Erfolge wurden so zu ganzen, denn durch die Erstaufführung belehrt, zog er vielfach in weiteren Proben Scenen zusammen (V, 28, VII, 146), änderte manches, das er infolge veränderter Besetzung übersehen hatte (VII, 82), ja wechselte auch die Besetzung selbst, sobald er Stücke durch geeignetere Vertreter noch länger halten konnte (VII, 106).

Kapitel II

Der Spielplan

§ 1. Auswahl

Folgende kleine Notiz setzte der Redakteur Heinrich Laube in seine am 20. September 1843 erschienene No. 38 der „Zeitung für die elegante Welt“: „Den neuen Theaterbau in Berlin betreffend, wird vielfach davon gesprochen, es sollte überhaupt außer dem königlichen und dem Königstädter noch ein drittes errichtet werden. Das möge doch ja nicht geschehen! Die Überhäufung mit Theatern ist der Tod des guten Theaters. Je mehr das Interesse zerstückelt wird, desto sicherer geht das Würdige, was immer schwieriger und auf einen kleinen Kreis angewiesen ist, zu Grunde“.

Er war also der Ansicht, daß „alles Würdige“ auf einer einzigen Bühne vereinigt werden könne.

Als der Redakteur Burgtheaterdirektor wurde, war demgemäß sein Ziel (VI, 204): „ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte . . . Mein Ideal war, nach einigen Jahren zu dem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhunderte Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann.“

Es sollte also nicht nur an einem einzigen Theater, sondern noch dazu in einem einzigen Jahre eine Vollständigkeit im Spielplan erzielt werden.

Laube hat, um diesem Ziel nach Kräften zuzustreben im ersten Jahre seiner Direktion über dreißig Dramen (IV, 237) und im zweiten gar gegen 65 Dramen (V, 3) neu in Scene gesetzt. Unter dieser Quantität der Aufführungen mußte naturgemäß die Qualität leiden, wir haben ja auch schon gesehen, daß für den „Hamlet" nur 6 Proben (die Durchschnittszahl) zur Verfügung standen, während die Höchstzahl, die Laube erreicht hat, 18 Proben waren. Diese Zahlen erscheinen uns heute für eine führende, ja für die führende Bühne völlig barbarisch, wir dürfen aber nicht vergessen, daß es für die Mitte des 19. Jahrhunderts immerhin ausnahmsweise hohe Probezahlen waren. Laube hätte auch garnicht mehr ansetzen können, die kleine Zahl der Theaterbesucher verlangte solch ständigen Wechsel im Spielplan. Je mehr sich nun Laubes Prinzip durchsetzte, durch sorgfältigstes Proben möglichst vollendete Aufführungen zu erzielen, desto mehr mußte sein „Prinzip der Vollständigkeit" an Gültigkeit verlieren, ja ins Extrem umschlagen. Dies Extrem, das „Prinzip der Einseitigkeit", ist heute die Grundlage der Theaterpolitik geworden, da es einzig und allein auf zahlreichen Proben beruhende höchstmögliche Qualität gestattet.

Leider müssen wir uns hier einen gewerbepolitischen Exkurs versagen, da er uns, wenn auch nicht nach Utopien, so doch zu sehr aus dem Laube-Land führen würde. Immerhin wollen wir kurz darauf hindeuten, daß heute infolge des „Prinzipes der Einseitigkeit" Arbeitsteilung die Grundlage der modernen Theater ist. Damit ist zugleich gesagt, daß die führende Theaterstadt die sein muß, in der man die Arbeitsteilung am weitesten durchführen kann. Wien ist damit auf absehbare Zeit aus dieser Stellung verdrängt (vor allem des geringen Fremdenstromes wegen), die Führung ist an Berlin übergegangen. Hier wurde die freieste Entfaltung durch die 1869 erfolgte Ausdehnung der Gewerbefreiheit auf die Theaterbetriebe gestattet und durch den auf dem Frieden von 1871 beruhenden enormen Aufschwung

ermöglicht. Doch bis bis heute ist die Arbeitsteilung erst eingeführt, doch noch nicht durchgeführt. Man vergißt noch zu sehr, daß die ganze moderne Volkswirtschaft nicht nur auf der Arbeitsteilung, sondern auch auf dem Tausch beruht, daß Arbeitsteilung nicht unkünstlerische Konkurrenz zur Folge haben braucht, sondern gerade Koalition verlangt, daß diese Koalition nicht nach amerikanischem Muster in Trusts ausarten, sondern in der, wenigstens für Theaterbetriebe wirtschaftlich gesünderen Form der Kartelle stattfinden könne. Dies gilt vor allem für die Provinzbühnen[1]), denn hier ist bisher infolge der Gewerbefreiheit Konkurrenz an Stelle der Arbeitsteilung getreten. Man gründete dort neue Bühnen und vergaß, das Absatzgebiet zu erweitern. (Als markantes Beispiel diene Leipzig, das mehr als ein künstlerisch geleitetes Schauspielhaus erhalten könnte, wenn diese auch gleichzeitig Halle versorgten; ebenso müßten Köln und Düsseldorf, Karlsruhe und Mannheim usw. zusammengehen; für noch kleinere Städte kämen diesem Prinzip zufolge Wanderbühnen in Betracht, also etwa drei Truppen für die 6 Städte: Eisenach, Gotha, Erfurt, Weimar, Jena und Gera).

Laubes „Prinzip der Vollständigkeit" an einem Theater, dem „Volltheater" ist also für uns erledigt. Er selbst hat an ihm fanatisch gehangen, so hat er sich nur um es zu erreichen einem sicheren Mißerfolg mit einem spanischen Stück ausgesetzt: „mein eigenes Programm trieb mich auch dazu, denn es verlangte ja wenigstens einen Repräsentanten, wenn nicht einige Vertreter einer so bedeutenden Dramatik auf dem Repertoire des Burgtheaters" (V, 84).

Doch auch Laube hat eingesehen, daß ein Hoftheater in Wahrheit nie „Volltheater" sein könne, daß die Rücksicht auf die Hofkreise die Aufnahme mancher Stücke in den Spielplan unmöglich mache (V, 214).

Als er daher das Stadttheater in Wien übernahm, griff er diesen Punkt auf, um offiziell die Existenzberechtigung des neuen Unternehmens zu beweisen (VII, 11 ff.). So spielte er im Stadt-

---

[1]) cf. Paul Ernst „Die Stadttheater und das Drama" („Schaubühne" II, 227, Berlin 1906).

theater Wilbrandts „Hammerstein“ (VII, 58) und Lindners „Bluthochzeit“ (VII, 85), die im Burgtheater unmöglich gewesen wären, da sie „Konflikte zwischen geistlicher und weltlicher Macht“ darstellten. In der Tat waren dies aber nur ganz geringfügige Ausnahmen, das Wiener Stadttheater war des Burgtheaters Konkurrenz.

Da Laubes Hauptprinzip für die Auswahl für uns wegfällt, brauchen wir nur noch seine formalen und inhaltlichen Grundprinzipien zu betrachten.[1])

In formaler Hinsicht war ihm Grundbedingung Einheit und Geschlossenheit des dramatischen Kunstwerkes. „Bei uns geht man mit epischen Grundgedanken an ein Drama; das „Nacheinander“ hält man für hinreichend, das „Miteinander“ ist aber erforderlich, das „Gegeneinander“ belebt erst die dramatische Form“ (VI, 152). Aus dieser Grundbedingung ergaben sich seine beiden formalen Grundprinzipien; das erste läßt sich formulieren: „jedes Stück muß auf seinen kürzesten Ausdruck gebracht werden.“ Als Beispiel muß uns hier genügen eine Stelle aus seiner „Antonius und Kleopatra“-Bearbeitung:

Shakespeare (II, 2):

Sie lag da,
In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
Noch farbenstrahlender als jene Venus
Wo die Natur der Malerei erliegt.
Zu beiden Seiten ihr holdsel'ge Knaben,
Mit Wangengrübchen, wie Cupido lächelnd,

[1]) Andere diesen Punkt berührende Prinzipien kommen m. E. nur für eine Gesamt-Betrachtung, „Laube als Dramaturg“ in Betracht, für eine Untersuchung, die also im Gegensatz zu der hier vorliegenden in erster Linie sich mit Laube und erst in zweiter Linie sich mit der Theaterleitung beschäftigt, also für eine theaterhistorische und nicht dramaturgische. Laubes Stellungnahme zu den einzelnen Dramatikern ist dann noch für die Geschichte Wiens wertvoll, hier können wir auf den von A. v. Weilen bearbeiteten Abschnitt in „Die Theater Wiens“ (a. a. O.) verweisen, ferner auf desselben Verfassers „Laube und Shakespeare“ im Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, 43. Jahrg., Berlin 1907 und auf Rud. Fischers Repertoirestudie „Shakespeare und das Burgtheater“, ib. 37. Jahrgang. Berlin 1901.

Mit bunten Fächern, deren Wehn durchglühte
(So schiens) die zarten Wangen, die sie kühlten;
Anzündend statt zu löschen.

Laube:

In goldgewirktem Zelte lag sie da,
Wie Venus selbst; an beiden Seiten Knaben,
Schön, wie Cupido, die mit bunten Fächern
Balsamisch fächelten, nicht Kühlung, nein,
Entzündung.

Laube hat es hier meisterlich verstanden, das epische Moment zu tilgen, die Schilderung plastisch zu gestalten und vor allem aus der Schriftsprache des früheren Übersetzers eine Bühnensprache herzustellen.[1])

Während also dies erste formale Grundprinzip sich gegen die epischen Teile im dramatischen Kunstwerk richtete, kämpfte das zweite gegen die lyrischen. Der Kampf galt vor allem der Lyrik *κατ᾽ ἐξοχήν*: der Musik. So schön er auch Beethovens Ouvertüre fand, er hielt es für unstatthaft, sie einer Egmont-Aufführung voran zu schicken. Mit bitteren Worten wandte er sich gegen Tiecks Versuche, Mendelssohns Musik dem „Sommernachtstraum" und der „Antigone" dienlich zu machen. Als Theaterdirektor nahm er zwar beide Werke des Publikums willen in seinen Spielplan auf, wie wenig er aber künstlerisch für sie eintrat, zeigt schon, daß er „Antigone" nicht seinem Prinzip unterwarf, sondern sogar das Orchester und die Einteilung in Gesangs-Solist (Chorführer) und Gesangschor beibehielt (Tyrolts Chronik S. 83).

So sehr er gegen die Musik als Teil des dramatischen Kunstwerkes war, so sehr trat er (unbegreiflicherweise) für die Zwischenaktsmusik als stimmungerregenden Faktor ein (VI, 117 ff.).

---

[1]) Dies Beispiel entnehme ich Weilens „Laube und Shakespeare" (a. a. O. S. 117), der es gegen Laube anführt: „Die Poesie ist fort . . . . Wie verarmt die Bilderfülle der Dichtung!" Weilen, der Theoretiker, vergißt, daß zur Beurteilung solcher Redaktionen das Ohr, nicht das Auge maßgebend sein muß.

Eine Aufführung der „Antigone“ ohne Musik hätte auch seinem inhaltlichen Grundprinzip widersprochen. Dies lautete: „Ein Theater hat die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt..... Und von der Gegenwart ausgehend, führt ein Theater in richtiger Folge und aufsteigender Reihe sein Publikum und seine Schauspieler natürlich und gesund zu ferne liegenden Aufgaben wie zu höher liegenden Aufgaben“ (V, 115). Die Grenze der „ferne liegenden Aufgaben“ war da, wo sie mit der Gegenwart in keinem Konnex mehr standen. Von einem „Ritterstück“ sagt er: „sein Thema gehört nicht bloß der Ritterzeit, und dies Merkmal ist entscheidend bei der Wahl historischer Stücke fürs Theater“ (VII, 58). Aus diesem Grund hielt er die Aufführung antiker Tragödien prinzipiell für unstatthaft, wollte Molière verbannt wissen (V, 165) und hatte für Shakespeares Lustspiele keine große Vorliebe (IV, 254). Er verwahrt sich aber dagegen, daß er je sein „Gegenwartsprinzip“ mit „Parteiprinzipien“ verwechsle: „so sehr ich überzeugt bin, daß ein Theater nicht bestehen kann, wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit, so fest bin ich davon durchdrungen, daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinne geopfert werden dürfen“ (IV, 252).

Hiermit haben wir die für uns in Betracht kommenden grundlegenden „Prinzipien der Auswahl“ erschöpft und wollen uns nun noch in grundlegenden „Prinzipien der Anordnung“ belehren lassen.

§ 2. Anordnung

Da, wie wir gesehen haben, Laubes Hauptprinzip der Auswahl das der Vollständigkeit war, mußte sein Hauptprinzip der Anordnung das der Mannigfaltigkeit sein, umsomehr, als er mit einem „Stammpublikum“ zu rechnen hatte: „eine Theaterdirektion hat in erster Linie darnach zu trachten, daß ihr Repertoire mannigfaltig sei, mannigfaltig in der Gattung: heute Tragödie, morgen Komödie; und innerhalb dieser wechselnden Gattungen auch Abwechslung der Dichter. Dadurch wird der Anteil des Publikums lebendig und, was von besonderer Wichtig-

keit, es wird frisch erhalten. Neigung zu Manieriertheit wird vermieden, denn das Frische ist ein Gegensatz zum Manierierten, und die immer träge machende Hingabe an Modeformen wird unterbrochen" (V, 178).

Im Burgtheater wurde daher jedes neue Stück nur zweimal hintereinander gegeben und „dann nach Bedarf ein oder zwei Mal im Repertoire jeder Woche" (Tyrolts Chronik S. 28). Im Burgtheater war es auch Laube möglich, dies Prinzip durchzuführen, da die Sorge für die Kasse hier weit mehr im Hintergrund stand, wie dies bei Privattheatern möglich ist. Denn daß für die Kasse sein Prinzip nicht das beste war, wußte er wohl, denn es erhielt wohl den Anteil seines Publikums frisch, diente aber nicht so zur Vermehrung des Publikums, wie das gegenteilige Prinzip, das „Serienspiel". „Denn in der großen Stadt wächst ein Zugstück, wenn es einmal ein solches geworden, in geometrischer Progression" (VII, 132). „Täglich derselbe Theaterzettel verbreitet bis in die entlegensten Kreise den Wunsch: das mußt du doch auch einmal sehen!" (VII, 144.)

Selbst in seinem Privattheater, dem „Wiener Stadttheater" hat Laube versucht, sein Prinzip der Mannigfaltigkeit aufrecht zu erhalten und es nicht der „finanziellen Ausbeute einzelner Effektstücke" zu opfern. Später zwang ihn die Kasse doch, „Zugstücke wenigstens 4—6 Male nacheinander" zu geben (Tyrolts Chronik S. 43). Anfangs setzten ihm die „Gründer" zwar Schwierigkeiten in den Weg, als aber die Geldsorgen immer größer wurden, benutzte er den Erfolg der „Antigone", um zum „Serienspiele" überzugehen (ib. S. 84).

„Serienspiel" ist nur in größeren Städten möglich, in denen hinreichend zahlendes Publikum ist, das dann wiederum mehr wie ein Theater wird ernähren können. Nehmen wir hier die erste Stufe an, also das Vorhandensein nur zweier Theater, so wird naturgemäß das eine (meist von Stadt oder Hof unterstützte) das klassische, das andere das moderne Schauspiel in erster Linie pflegen. Es wird dann nach wie vor Pflicht des subventionierten „klassischen" Theaters sein, das „Prinzip der Mannigfaltigkeit" zu wahren, während das „moderne" heute ohne „Serienspiel" keine Existenzmöglichkeit haben dürfte.

Die größte Gefahr des „Serienspiels“ ist nicht etwa die, daß zu wenig Werke zur Darstellung gelangen (bei Kartellbühnen würde sich dies von selbst ausgleichen), sondern das zweifelhafte und durchgefallene sofort ins Archiv zurückwandern müssen, wie das dann später auch bei Laube geschah (Tyrolts Chronik S. 28).

Dies mußte ihm besonders schmerzlich sein, denn nach dem Hauptprinzip der „Mannigfaltigkeit“ stand ihm bei der Anordnung des Spielplanes an erster Stelle das „Prinzip der Beharrlichkeit“.

Lindau berichtet uns (a. a. O.), daß Laube einem Stücke zunächst wohl sehr kritisch gegenüber stand, sobald er es aber zur Aufführung angenommen hatte, nur noch die Vorzüge sah und diese mit allen Mitteln dem Publikum gegenüber durchsetzen wollte. Da er also vom Wert seiner Stücke überzeugt war, ließ er sich durch Mißerfolge nicht abschrecken.

Er schob diese häufig auf das Publikum, das das Stück noch nicht zu würdigen wisse: „das Publikum soll nicht kurzweg genießen; es soll auch lernen, um infolge der Bildung reichlicher zu genießen“ (IV, 252). Wiederholte er in solchen Fällen trotz seinem Mißerfolg, so rechnete er darauf, „daß man allmählich die Übelstände als bekannt voraussetzen und in den Kauf nehmen werde für außerordentliche Vorzüge“. „Beharrlich brachte ich also jedes Jahr den „Erbförster“ wieder.....“ (IV, 216). „Das gelang allmählich auch mit „Coriolanus“. Ein paar Jahre war er nur mäßig besucht. Nach ein paar Jahren war er gewürdigt und wurde gut besucht, ja am Ende applaudierte man unbefangen jene Streitworte, welche man bei der ersten Vorstellung am liebsten ausgezischt hätte“ (IV, 253). Mit Erfolg wandte er sein Prinzip auch bei einem andern Drama Ludwigs an: „jeden Spätherbst brachte ich es nach sorgfältigen Proben wieder, und mit jedem Jahre wurde die abfällige Stimme leiser, endlich verstummte sie, und die „Makkabäer“ wurden ein Feststück“ (V, 29); weniger gelang es ihm bei Hebbels „Judith“, wenn er es auch „in der besten Theaterzeit“ — November, Dezember — herausbrachte (V, 52).

Öfters scheinen ihm die Mißerfolge auch auf der Ungunst der Zeit zu beruhen: „ein Stück, welches vor Jahren unfruchtbar vorüber gegangen, findet plötzlich bei seiner Wiederkehr günstige Witterung, es paßt plötzlich zur Stimmung des Tages, und seine früher unbeachteten Samenkörner schießen nun in Halme, Blüten und Früchte", (IV, 236). — „Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnäckig wiederkam, sammelte sich allmählich ein neues Publikum für dasselbe, und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgewetzt" (V, 17). Das Premierenpublikum war ihm nie maßgebend, erst nach den ersten beiden Vorstellungen glaubte er über die Aufnahme des Stückes orientiert zu sein (V, 192).

Wir sahen schon, daß die Wintermonate November, Dezember die beste Theaterzeit, für die besten Stücke aufgehoben wurden. In der schlechtesten Zeit, im Sommer, führte er Stücke auf, bei denen er ein „schlechtes Gewissen" hatte (IV, 230), und in der Vorsaison fanden neue Proben alter Stücke statt (VII, 161). Wie geschickt er anordnete, mögen dann noch zwei Beispiele zeigen: ein Stück, das die Aristokratie verletzen konnte, erschien im Frühherbst, als diese noch auf dem Land war (V, 258), und Schillers „Räuber", die höchsten Ortes ihres zügellosen Tones wegen unangenehm auffallen konnten, gingen daher zunächst als „Wohltätigkeitsvorstellungen" in Scene (IV, 232). Schließlich sei erwähnt, daß er in Wien (im Stadttheater) Nachmittagsvorstellungen zu halben Preisen einführte, die sich in Deutschland schon Bürgerrechte erworben hatten (Tyrolts Chronik S. 84).

Wir sind am Ende unserer systematischen Darstellung angelangt. Wir haben gesehen, daß es Laubes großes Verdienst war, die abstrakten Werke der Dichter konkret in Erscheinung treten zu lassen in bühnengemäßer Einrichtung und in einer Darstellung, die auf systematisch geleiteten Proben beruhte, die wiederum das Zusammenspiel der Schauspieler in den Vordergrund stellten. Innerhalb des Zusammenspiels aber war der Hauptfaktor das gesprochene Wort.

Durch Laube wurde also die theoretische Forderung der Mittelmacht zum ersten Male im vollen Umfang in Praxis um-

gesetzt. Da seine Tätigkeit über ein Menschenalter währte, und er als Burgtheaterdirektor von Anfang an an hervorragender Stelle stand, hat sie die weitere Entwicklung in umfassendster Weise beeinflußt, und keiner lacht heute mehr über das Postulat des Mercier.

Dritter Teil

Von den Nachfolgern Laubes

Kapitel I: Von Männern der Vergangenheit

„Das Wort sie sollen lassen stahn."
Luther (Kerr).

Vier Jahre nach der Übernahme des Burgtheaters durch Laube griff der Mann in die Entwicklung ein, der später sogar einer von Laubes Nachfolgern in der Burgtheaterdirektion wurde: Franz Dingelstedt. Er vermehrte das Material, da er das der Inscenierung als künstlerischen Faktor erkannte. Er verfeinerte die Darstellung (doch ohne sie zu vertiefen), Laubes „deutlich" setzte er sein „verschwommen" entgegen; Laube liebte hellleuchtende Flammen, Dingelstedt „das Geheimnis zweifelhafter Lichter". Daher trat bei ihm der Gestus, besonders der der Masse, mehr in den Vordergrund, die Pflege des Wortes ließ nach. Der Grund aber, auf dem auch er baute, war das auf einheitlicher Leitung beruhende Zusammenspiel. Für Wien hat Dingelstedt vielleicht dieselbe Bedeutung gehabt wie Laube, für die Entwickelung überhaupt kommt in erster Linie in Betracht seine Tätigkeit in Weimar, denn von hier aus wurde er das Vorbild des Herzogs Georg von Meiningen, der nach Laube der größte Erzieher des deutschen Theaters war. Außer von Dingelstedt hatte er gelernt von dem Karlsruher Devrient und dem Shakespeare-Erwecker Kean (den man nicht mit dem großen Schauspieler gleichen Namens verwechseln darf). Des Herzogs Verdienst ist die Wiedererweckung der Klassiker, die er in seiner kleinen Residenz vorbereitet und von seinem ersten Berliner Gastspiele an (1874) durchgesetzt hatte. Dies gelang ihm dadurch, daß auch er die von Laube geschaffene Grundlage

aufrecht erhielt und darüber hinaus seine Zuschauer zum Schauen erzog durch „stilvolle“ Dekorationen. An ihm bewährte sich die Behauptung von der ausschlaggebenden Bedeutung des Regisseurs als Mittelmacht insofern, als er (wie Goethe) seine großen Wirkungen ohne schauspielerische Individualitäten errang. An ihm zeigte sich aber auch die Berechtigung von Laubes Prinzip, den Schauspieler als wertvollstes Material anzusehen, denn auch in Meiningen (wie einst in Weimar) näherte man sich — trotz eifriger Tätigkeit der Freifrau von Heldburg als Vortragsmeister — dem chant der Comédie. Da also das (höchstens ausreichende) Schauspielermaterial der Meininger einen einmütigen Erfolg ausschloß, jauchzte man desto mehr dem großen Tragöden Ernesto Rossi zu, der es auf Grund seiner Persönlichkeit verstand, unmittelbar zu packen und die Verstümmelungen vergessen zu machen, die sich seine Texte gefallen lassen mußten.

Der Fortschritt in der Entwickelung mußte nun von einem Manne kommen, der auf der letzten Stufe, den Meiningern, fußte, doch als Ergänzung schauspielerische Individualitäten hatte. Es war dies Ad. l'Arronge, sein bedeutendster Regisseur war Laubes Schüler Dr. Förster und sein Protagonist der Rossi verwandte Joseph Kainz. (Schon vorher hatte ein anderer Laubeschüler, Emil Claar, versucht, maßgebend einzugreifen, war aber am Berliner Residenztheater nicht über Anläufe hinausgekommen.) Hier kamen also Laubes Regie und die Inscene der Meininger gleichermaßen zu ihrem Recht, zu kurz kamen aber die Objekte der Darstellung: die Texte. L'Arronges Spielplan basierte auf den Klassikern und auf den seichtesten Lustspielen der Moderne, wie sie Sardou schrieben, Lubliner und Blumenthal. Zwischen diesen beiden Polen mußte daher die Schauspielkunst schwanken, lediglich zwei Stile waren vorhanden, der des Kostümstückes und der des Konservationsstückes. Laubes Grundprinzip des Spielplanes, der Gegenwart ihr Recht zu schaffen, wurde also vernachlässigt. Vor allem aber hatte man den Mann noch nicht nach Gebühr erkannt, der der letzte große deutsche Dramatiker war: Friedrich Hebbel. L'Arronge spielte zwar zwei Werke von ihm. Doch wie einst die „Räuber“ im Stil der „Jäger“ gespielt wurden, so machte man bei der Darstellung

keinen Unterschied zwischen „Kabale und Liebe“ und „Maria Magdalene“, zwischen „Gyges“ und „Nathan“ — und wie es einst der Dichter Goethe war, der aus dem Wirrsal der Stile führte, so gelang es auch diesmal einem Dichter, die Entwickelung weiter zu führen. Als Dichter können wir diesen wohl nicht Goethe ebenbürtig an die Seite setzen, in der Entwickelung der dramatischen Kunst aber wird ihm die Geschichte einen allerersten Platz anweisen müssen. Er hieß Ibsen.

Kapitel II: **Von Männern der Gegenwart**

Als Ibsens „Gesellschaftsdramen“ zuerst über deutsche Bühnen gingen, da war man sich lediglich bewußt, daß es keine Kostümstücke waren, spielte sie also nach dem aus Frankreich entlehnten Schema. Emanuel Reicher, der führende Schauspieler der Moderne, verblüffte als Sardous Campanello und spielte „auch“ den Pastor Manders. Man erklärt sich heute den Durchfall von Ibsens Dramen bei ihren Erstaufführungen in Deutschland durch die Unreife des Publikums. Nichts ist falscher als das! Das Publikum war ja auch nicht unreif, als die ersten deutschen Shakespeare-Aufführungen stattfanden! Die Schauspieler waren unreif, und die französischen Salonkomödien spielten sich leichter als die nordischen Seelendramen. So wäre denn auch Ibsen klanglos gefallen, wie einst Hebbel in Wien, wenn nicht seine stupende Technik, die in erhabener Einfachheit das „Gerichtstaghalten“ des Lebens als Vorbild hatte — wie es einst Vorbild war für Kleist's Dorfrichter und für des Sophokles delphischen Gott —, eigenherrlich die Schauspieler erzogen hätte (und ihnen damit auch zu Hebbel den Weg gewiesen hätte). Der Mann, der hier der Mittler war, war l'Arronges Nachfolger Otto Brahm.

In Brahms Aufführungen haben die leitenden Grundsätze Laubes ihre höchste Blüte erreicht, denn sie wurden in bisher ungeahnter Weise verinnerlicht. Das geistige Moment wurde nicht in den Hintergrund gedrängt, und als gleichberechtigtes trat hinzu das seelische. Doch bei Brahm traten auch Laubes Fehler deutlich hervor, das Material der Inscenierung existierte für ihn selbst nicht, er überließ es Handwerkern und der Gestus trat zu sehr

zurück hinter das gesprochene Wort: das Ohr wurde in edelster Weise befriedigt, das Auge aber ging leer aus.

Wir sind jetzt bei den Bestrebungen unserer Tage angelangt und stehen ihnen viel zu nahe, um ihrer Bedeutung in wissenschaft licher Form gerecht zu werden. Eins ist aber sicherlich die vornehmste Aufgabe der Wissenschaft: die Wurzeln freizulegen, deren Schößlinge wir pflegen, auf die Quellen zu verweisen, die die künstlerisch-kritische Tagesarbeit nicht berücksichtigt, weil sie vollauf beschäftigt ist, dem Strome selbst sein Bett zu graben.

So sind wir denn zu der Ansicht gelangt, daß die Arbeit der modernen Inscenierungskunst, die hinzugetreten ist zu der von Laube begründeten und von Brahm durchgebildeten Regiekunst, zweien Quellen entströmt.

Die Aufgabe der Meininger war erschöpft, nachdem sie die Wichtigkeit und Notwendigkeit des dekorativen Faktors vor Augen geführt hatten, denn ihr historistisches Prinzip konnte für die Gegenwart nicht mehr ausschließlich in Frage kommen: „mögen wir Chroniken, Kupferstiche und Bildergalerien plündern so viel wir wollen, so bin ich überzeugt, daß uns jeder Schneider aus dem 14. oder 15. Jahrhunderte verlachte, wenn er unsere aufgestutzten Modelle sehen könnte.“ Der Mann, der diese Worte sprach, ist nicht etwa einer unserer jüngsten Ästhetiker, sondern ein Mann, den man wohl vermißt hat, als ich von Laubes Vorgängern sprach, es ist Ludwig Tieck.

Die Berechtigung, den Theoretiker Tieck zu Laubes Nachfolgern zu rechnen, kann ich hier nicht erweisen.[1]) Ich stelle nur fest, daß er eine der beiden Quellen ist, von denen ich sprach und stütze mich hier nur auf seinen Ausspruch: „die Bühne, um sich nicht zu oft in poetischen Werken zu widersprechen, müßte eben fast immer nichts als die Bühne sein wollen, ohne daß ihr der Zuschauer die Rechenschaft abforderte, welchen zufälligen Raum sie eben darstellte.“ [2])

---

[1]) Dies behalte ich mir für eine weitere Untersuchung vor, die Ludwig Tieck in ihren Mittelpunkt stellen wird.

[2]) Um Mißverständnissen vorzubeugen: dies Prinzip Tiecks, das ich das stilisierende nennen möchte, soll nicht etwa an die Stelle, sondern an

Doch Tieck ist nicht unser einziger Quell, denn er wollte die Shakespearebühne mit all ihren Unzulänglichkeiten wieder herstellen. Wir aber wollen uns lediglich ihre außerordentlichen Vorteile zu Nutze zu machen, sie also nicht sklavisch übernehmen, sondern sie als Fundament ansehen, auf dem wir weiter bauen werden. Wir halten es hier mit unserm anderen „Quell", der sagte, die Inscenierung dürfe sich nicht der Zeit des Dramas anpassen, sondern „sie muß sich aufs innigste dem Geiste des Gedichtes anschmiegen, d. h. charakteristisch, stimmungsvoll wirken."[3]) Nicht historisch sollen die Kostüme sein, sondern der „Farbenton der Gewänder" müsse sich „dem geistigen Grundton des Gedichtes anschließen." (Wir wollen also keinen historischen Theaterschneider, sondern einen künstlerischen Figurinen-Maler.) So sprach Braunschweigs einstiger Direktor Dr. jur. August Klingemann.

Schlußwort

Bei diesen Bestrebungen mußte zunächst naturgemäß die Pflege des Wortes wieder in den Hintergrund treten. Daß man sich dessen bewußt war und es beklagte, beweist schon rein äußerlich die kürzlich erfolgte Berufung von Laubes Vortragsmeister Alexander Strakosch nach Berlin. So ist also Laubes Geist heute unter uns lebendiger denn je, denn

„Das Wort sie sollen lassen stahn".

---

die Seite des historischen des Meininger treten. Ein „stilisierter" Götz wäre ebenso unkünstlerisch wie ein historistischer Faust. (Über diesen Punkt ausführlicher zu handeln, verbietet das Thema der vorliegenden Arbeit.)

[3]) cf. H. Kopp, „Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig". (Litzmanns „Theatergesch. Forschungen XVII".) Hamburg-Leipzig 1901.



STUDIEN ZU HEBBELS JUGENDLYRIK

VON

DR. JOHANNES MARIA FISCHER

SCHRIFTEN DER LITERARHISTORISCHEN GESELLSCHAFT BONN
HERAUSGEGEBEN VON BERTHOLD LITZMANN
VI

DORTMUND
DRUCK UND VERLAG VON FR. WILH. RUHFUS
1910

STUDIEN ZU HEBBELS JUGENDLYRIK

VON

DR. JOHANNES MARIA FISCHER



FR. WILH. RUHFUS, DORTMUND
1910

Literatur

R. M. Werner: Friedrich Hebbel Sämtliche Werke. Berlin 1904². (Zitiert ohne weitere Bezeichnung, Bandzahl in römischen, Seitenzahl in arabischen Ziffern, z. Bsp. VII 101.)

R. M. Werner: Friedrich Hebbel Tagebücher. Berlin 1903. (Zitiert T. mit Hinzufügung der betr. Tagebuchnummer, z. Bsp. T. 136.)

R. M. Werner: Friedrich Hebbel Briefe. Berlin 1904. (Zitiert Br., Bandzahl in römischen, Seitenzahl in arabischen Ziffern, z. Bps. Br. V 222.)

Paul Bornstein: Unveröffentlichte Briefe aus Friedrich Hebbels Jugendzeit. Vossische Zeitung 1908 Nr. 605.

Alfred Neumann: Aus Friedrich Hebbels Werdezeit. Programm Zittau 1899.

Paul Zincke: Friedrich Hebbels philosophische Jugendlyrik. Prager deutsche Studien hrg. von Kraus und Sauer. Prag 1908.

Arno Scheunert: Der junge Hebbel, Weltanschauung und früheste Jugendwerke unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten. Beiträge zur Ästhetik hrg. von Lipps und Werner. Hamburg und Leipzig 1908.

Hans Möller: Hebbel als Lyriker. Programm Cuxhaven 1908.

Anmerkung: Da kein Grund vorliegt, an der Originalschreibart Hebbels und anderer Dichter festzuhalten, sind die Zitate möglichst moderner Orthographie angepaßt.

INHALT

I. Einleitung

II. Hebbels Vorbilder

III. Theorie der Hebbelschen Gedankenlyrik

IV. Die Gedichte nach der inhaltlichen Seite

V. Bildersprache

VI. Verbindung von Gedanke und Bild

VII. Romanzen und Verwandtes

VIII. Rhythmus und Wohlklang

I. Einleitung

Meine Untersuchungen*) behandeln Hebbels Gedichte von den ersten Anfängen bis zur Abreise nach Heidelberg. Letzterer Zeitpunkt stellt einen durchaus willkürlichen Einschnitt dar, und die Abgrenzung hat nur darin ihre Berechtigung, daß in der Entwicklung von Hebbels Lyrik überhaupt keine scharfen Epochen zu scheiden sind und man deshalb zu rein äußerlichen Abschnitten greifen muß.

Als Text der Gedichte liegt meiner Arbeit die historisch-kritische Hebbelausgabe von Richard Maria Werner zu Grunde. Der größte Teil der Jugendgedichte Hebbels bis zu dem von mir herausgegriffenen Zeitpunkt steht in Band VII, Seite 3—134: „Zum Licht" — „Der alten Götter Abendmahl" einschließlich. Es sind dies die Stücke, welche in die Gesamtausgabe von 1857 keine Aufnahme fanden. Sie sind nur handschriftlich oder in Zeitschriften überliefert. Über ihre chronologische Folge sind wir einigermaßen durch die Reihenfolge der Veröffentlichung in den Zeitschriften unterrichtet. Von einigen Gedichten wissen wir außerdem das genaue Datum der Entstehung. Dabei zeigt es sich, daß das Datum der Veröffentlichung nur einen relativen Wert hat, denn „Rosa" (VII 28) ist z. Bsp. am 21. 12. 1829 verfaßt und erst am 15. 7. 1830 gedruckt. Manchmal geht es allerdings schneller, so mit „Den Glaubensstreitern" (VII 65), am 14. 3. 1832 verfaßt und schon am 22. 3. 1832 veröffentlicht. Trotz alledem kann man sich nach der auf Grund des angegebenen Materials vollzogenen Zusammenstellung der Gedichte in der Ausgabe von R. M. Werner ein ungefähres Bild der Entwicklung machen.

---

*) Die Anregung zu meiner Arbeit erhielt ich in den Hebbel-Seminarübungen von Herrn Prof. Dr. Litzmann, der ihr auch späterhin stete Förderung angedeihen ließ. Für beides schulde ich ihm herzlichen Dank.

Nur 16 Gedichte aus der Jugendzeit finden sich in der Gesamtausgabe von 1857. Von ihnen ist meist der Tag der Entstehung bekannt, und sie lassen sich deshalb leicht an den entsprechenden Stellen der Hauptmasse einfügen. Es sind:

18. 4. 1833 Der Schmetterling (VI 196),
28. 12. 1833 Die Jungfrau (VI 199),
1834 Ein nächtliches Echo (VI 150),
15. 1. 1834 Morgen und Abend (VI 264).
15. 6. 1834 Proteus (VI 253),
16. 6. 1834 Nachruf (VI 203),
25. 6. 1834 Das alte Haus (VI 266),
9. 7. 1834 Das Kind (VI 189),
17. 7. 1834 Nachts (VI 204),
23. 9. 1834 Süße Täuschung (VI 203),
1835 Auf ein altes Mädchen (VI 207),
22. 3. 1835 Geburtsnachttraum (VI 255),
11. 8. 1835 Offenbarung (VI 205),
1835 Auf ein schlummerndes Kind (VI 274)
7. 11. 1835 Horn und Flöte (VI 261),
10. 11. 1835 Der Maler (VI 175).

Außerdem sind letzthin noch 4 bisher unbekannte Gedichte veröffentlicht worden in der Vossischen Zeitung No. 605 vom 25. 12. 1908 in einem Aufsatz: „Unveröffentlichte Briefe aus Friedrich Hebbels Jugendzeit hrg. von Dr. Paul Bornstein". Drei dieser Gedichte sind Gelegenheitsgedichte und haben fast ausschließlich biographischen Wert, das zweite aber, „Die Toten", hat höhere Bedeutung und wird noch im Laufe meiner Arbeit erwähnt werden.

Sicherlich ist uns ein Teil der Hebbelschen Jugendgedichte überhaupt verloren gegangen. So erwähnt Hebbel in einem Brief an Gehlsen vom 9. 10. 1832 (Voss. Zeitung 1908 No. 605) ein Heldengedicht, Fortunat betitelt, in 50 achtzeiligen Stanzen, das uns nicht erhalten ist.

Untersuchungen über Hebbels Jugendlyrik können von recht verschiedenen Gesichtspunkten aus angestellt werden. Zunächst ist eine eingehende Darstellung der äußeren Verhältnisse des

jungen Hebbel zum Verständnis seiner Gedichte notwendig. Diese Aufgabe ist in den Hebbelbiographien von E. Kuh und R. M. Werner nahezu restlos gelöst. Nachträge treten allerdings noch immer hinzu, so in dem erwähnten Aufsatz der Vossischen Zeitung. R. M. Werner hat außerdem in der Einleitung zum VII. Band seiner Hebbelausgabe die äußere Entstehungsgeschichte der Gedichte und ihrer Ausgaben gegeben und gleichzeitig versucht, in großen Zügen die Entwicklungslinien der Hebbelschen Lyrik zu entwerfen. Ein reiches Arbeitsmaterial hat er auch in dem kritischen Apparat der Gedichte durch Vergleichung der Werke, Tagebücher und Briefe zusammengetragen. Gleichzeitig sei noch R. M. Werners: „Lyrik und Lyriker" erwähnt, Hamburg 1890, Beiträge zur Ästhetik hrg. v. Lipps u. Werner, Band 1, in dem Hebbel eine besonders eingehende Betrachtung zuteil wird.

Die älteste Arbeit, die sich mit dem jungen Hebbel beschäftigt, ist ein Programm von Dr. Alfred Neumann: „Aus Friedrich Hebbels Werdezeit". Zittau 1899. Neben eingehenden bibliographischen Beiträgen unternimmt es Neumann, die geistige Entwicklung des jungen Hebbel zu schildern und findet dabei in Hebbels Werken Anklänge an mannigfache Vorbilder, unter anderen an den Naturpantheismus der Romantiker, wie er sich besonders bei Schelling darstellt, und an Goethes Faust und Werther. Neumann nimmt eine indirekte Beeinflussung Hebbels durch Schelling an (Neumann S. 10).

Die Resultate Neumanns unterwirft Dr. Paul Zincke einer eingehenden Kritik in seinem Buche: „Friedrich Hebbels philosophische Jugendlyrik". Prager Deutsche Studien, hrg. von Kraus und Sauer, 11. Heft. Prag 1908. Während die Hebbelarbeiten von Waetzold, Zinkernagel, Scheunert, A. Kutscher, A. Schapire, Frenkel (Zinke S. 4—17), Neumanns Ausführungen anerkennen, setzt sich Zincke in einen scharfen Gegensatz zu ihnen. Er drückt selbst (S. 2) seine Ansicht in folgenden Sätzen aus: „Eine genaue Durchforschung der gesamten Jugendschriften Hebbels hat ergeben, daß eine derartige direkte oder indirekte Berührung Hebbels mit Schelling in Wesselburen, Hamburg und Heidelberg, nicht erfolgte. Die ersten philosophischen Anschauungen Hebbels entstammen der Gedankenlyrik Schillers aus

der Stuttgarter und Mannheimer Zeit, die auch formell für die ersten Dichtungen maßgebend war . . . Die ersten philosophischen Ansichten Hebbels entwickeln sich wenigstens bis zum September 1836 durchaus unabhängig von jeder zeitgenössischen Philosophie". Zur Begründung dieser Behauptung weist Zincke nach, daß Neumann bei seinen Untersuchungen ziemlich frei verfahren ist, besonders was die philosophische Interpretation Schellings angeht. Nach Zinckes sehr ausführlichen Erörterungen kann kein Zweifel mehr darüber sein, daß zwischen Hebbel und Schelling wesentliche Gegensätze bestehen.

Die Widerlegung Neumanns ist gewissermaßen die negative Seite des Zinckeschen Buches; die positive besteht großenteils in dem Versuch, Hebbels philosophische Anschauungen aus Schillers Gedankenlyrik zu entwickeln. In diesem Punkte kann ich Zincke nicht beistimmen. M e i n e Ansicht ist, daß Hebbels „philosophische" Gedichte, wenn man sie so nennen will, Schillers Gedankenlyrik nur als allerunterste Grundlage haben, auf der sie sich dann recht selbständig weiter entwickelten. Ich komme auf Zinckes Behauptungen S. 26 noch eingehender zu sprechen.

Das eigenartigste Buch, das über Hebbels Jugendlyrik erschienen ist, stammt von Arno S c h e u n e r t: „Der junge Hebbel, Weltanschauung und früheste Jugendwerke unter Berücksichtigung des späteren Systems und der durchgehenden Ansichten." Beiträge zur Ästhetik hrg. von Lipps u. Werner, Bd. XII, Hamburg und Leipzig 1908. Es steht in organischem Zusammenhang mit des Verfassers früherem Werke: „Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels". Hamburg und Leipzig 1903.

Ausgehend von den Erörterungen Hebbels in der Vorrede zur Maria Magdalena faßt Scheunert Hebbels Dichtungen, besonders die Tragödien, als seine „realisierte Philosophie" auf und versucht, aus Hebbels theoretischen Äußerungen und seinen Werken das „System" der Hebbelschen Weltanschauung festzulegen. Dieses System glaubt Scheunert in dem „Pantragismus" gefunden zu haben. Sowohl die Methode als auch die Ergebnisse Scheunerts sind nicht unbestritten. Man vergleiche dazu Theodor A. Meyer in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen (1904 Nr. 10,

S. 834 ff.) und Scheunerts Antwort in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft hrg. von Max Dessoir 2. Bd. Stuttgart 1907, S. 70 ff. Es würde den Rahmen meiner Arbeit überschreiten, hierzu kritisch Stellung zu nehmen.

Bei der Anlage seines „Jungen Hebbel“ geht Scheunert folgendermaßen vor. Er sucht zunächst aus den Aphorismen Hebbels (IX S. 3—16) und aus seinen Gedichten die Weltanschauung festzulegen und will dann von ihr aus die dramatischen und erzählenden Jugendwerke anfassen. Für mich kommt nur der erste Teil, die Aufstellung der Weltanschauung, in Betracht. Dort beginnt Scheunert mit einer Interpretation der Aphorismen und Gedichte, welche in der Mirandolahandschrift stehen (vgl. V 327) und eine einheitliche Gedankenreihe darstellen. In ihnen findet er den ethischen Gesichtspunkt, welchen er als leiten des Prinzip der ganzen Weltanschauung des jungen Hebbel auf den Schild erhebt.

Es erscheint von vornherein bedenklich, einen Gedankenzyklus, der sich nach meiner Ansicht anfangs 1830 festgesetzt hat, als Schlüssel für eine Weltanschauung aufzustellen, die sich über 7 Jahre erstreckt und bis 1836 reicht. In der Tat ist Scheunerts ethische Interpretation der Gedichte vielfach gezwungen, obschon er „Sittlichkeit“ in einem recht weiten Sinne faßt, etwa als „Bewegung zu einem idealen Zustand“ und infolgedessen auch von „sittlichen Naturprodukten“ und „sittlichen Naturvorgängen“ redet, ja sogar die Terminologie Hebbels „ethisch“ deutet.

Später (S. 191) entwickelt Scheunert, daß Hebbel ethische Werte auf Grund ästhetischen Wohlgefallens setzt. Ich möchte bei dem ästhetischen Wohlgefallen stehen bleiben und von ihm aus den größten Teil der Gedichte erklären.

Auf die prinzipielle Frage, ob überhaupt aus Hebbels Gedichten seine Weltanschauung abstrahiert werden kann, komme ich später eingehend zu sprechen.

Mit der gesamten Lyrik Hebbels beschäftigt sich ein Programm von Hans Möller: „Hebbel als Lyriker“. Cuxhaven 1908. Dasselbe bringt eine Reihe von sorgfältigen unter verschiedenen Gesichtspunkten angestellten Untersuchungen. Für mich

kommen besonders die Abschnitte in Betracht, wo Möller über die Beziehungen Hebbels zu Heine und Goethe handelt. Hierauf, sowie auf einige andere Punkte, wird noch im Laufe meiner Arbeit hingewiesen werden.

Meine Arbeit zerfällt in zwei Teile. Der erste beschäftigt sich mit der literarischen Grundlage von Hebbels Gedichten, d. h. mit ihren Vorbildern, der zweite will von ästhetischen Gesichtspunkten aus die Ideen und die Technik der Gedichte betrachten.

II. Hebbels Vorbilder

„Es will mir vorkommen, als ob der Genius niemals Knecht seines Zeitalters sein könne.“ (T. 36) Dieser Satz, den Hebbel auf Luther geprägt hat, paßt in besonderem Maße auf ihn selbst. Mit zäher Sachsenkraft ging er seinen eigenen Weg im Leben und im Dichten.

Diese Einstellung darf bei der Betrachtung von Hebbels dichterischer Entwicklung nicht außer Acht gelassen werden. Die Gefahr liegt nahe, die poetischen Versuche des Wesselburener Jünglings ganz auf die Leitung bewährter Größen zurückzuführen. Gewiß finden sich in den ersten Gedichten Hebbels Anklänge an die verschiedensten Muster, aber er ist auch in dieser Zeit mehr als ein wiederholendes Echo. Die äußere Form zwar übernimmt er mit einer Selbstverständlichkeit, wie er dereinst die Sprache von seinen Eltern gelernt hat, aber der Inhalt fremder Gedichte, der eigentlich poetische Kern, gewinnt nur deshalb tieferen Einfluß auf ihn, weil sich in seinem Innern nach praestabilierter Harmonie dieselben Keime finden, die, kaum geweckt, sofort üppig emporblühen. Hebbel steht über seinen Mustern, er ist der Hexenmeister, der die Geister beschwört, wenn er ihrer bedarf. Nur ein einziges Mal ist ein Geist, den er ruft, zu stark für ihn. Dieser Geist ist Schiller. Ihm gegenüber verliert Hebbel eine Zeitlang, in den Jahren 1829—30, tatsächlich seine Selbständigkeit und wird vom verständnisvollen Schüler zum kritiklosen Nachbeter. Doch bald beginnt die Zersetzung dieses unnatürlichenVerhältnisses, und Hebbels eigenste Natur, die eine Zeitlang in den Hintergrund gedrängt war, bricht sich wieder siegend Bahn. Auch nach 1830 werden noch Schillersche Motive verwandt, aber in durchaus selbständiger Weise.

Hebbel sagt einmal (T. 136): „Ich habe die Erfahrung gemacht, daß jeder tüchtige Mensch in einem großen Mann untergehen muß, wenn er jemals zur Selbsterkenntnis und zum sicheren

Gebrauch seiner Kräfte gelangen will; e i n Prophet tauft den zweiten, und wem diese Feuertaufe das Haar sengt, der war nicht berufen.“ Diese Worte charakterisieren treffend Hebbels Verhältnis zu Schiller. Nun bezieht sich dieses Zitat aber gar nicht auf Schiller, sondern ist einer Tagebuchnotiz entnommen, in der Hebbel U h l a n d als den Propheten seiner Jugend preist, während er Schiller sehr geringschätzig behandelt. Er sagt: „Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden und dem Philosophen manchen Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht, um Seitenstücke zum Ideal und das Leben und zu anderen Treibhauspflanzen, die es bei erkünstelter Farbe doch nie zu Geruch und Geschmack bringen, zu liefern; . . . Nun führte Uhland mich in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte — nur das, was ich bisher für das Höchste angesehen hatte, die Reflexion! — wie er . . . alles, selbst das Wunderbare und Mystische, auf das einfach Menschliche zurückzuführen verstand . . . (und so) gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse.“ D i e s e s U r t e i l H e b b e l s i s t s i c h e r p a r t e i i s c h g e f ä r b t. E s i s t z u e i n e r Z e i t e n t s t a n d e n, d a H e b b e l S c h i l l e r g a n z f e r n s t a n d u n d U h l a n d w i e e i n e n G o t t v e r e h r t e. D a s c h r e i b t e r d e n n s e i n e m a u g e n b l i c k l i c h e n L i e b l i n g a u c h m a n c h e s z u, w a s e r i n W i r k l i c h k e i t S c h i l l e r u n d a n d e r e n V o r b i l d e r n v e r d a n k t. Wenn Uhland plötzlich einen so tiefgehenden Einfluß auf Hebbel ausgeübt hätte, so müßten Hebbels Gedichte diesen Umschwung scharf wiederspiegeln. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Allerdings zeigt die „Romanze“ (VII 42), die Hebbel am 21. 4. 1831 an seinen Freund Hedde schickte, unverkennbare Verwandtschaft mit Uhlands „Des Sängers Fluch“. In den unmittelbar folgenden Gedichten dagegen tritt Uhland wieder ganz zurück und wirkt auch später nur auf die R o m a n z e n in erkennbarer Weise ein.

Über die Entwicklung seines dichterischen Talentes hat sich Hebbel auch noch an anderen Stellen geäußert, in den „Auf-

zeichnungen aus meinem Leben" (VIII 80 ff.) und in den „Notizen zur Biographie" (VIII 387 ff.) Dort erfahren wir, daß Hebbels Vater an den langen Winterabenden in der Dämmerung gern Choräle, auch wohl weltliche Lieder sang und es liebte, wenn die Kinder mit einstimmten. Diese gemeinschaftlichen Lieder waren wohl die ersten poetischen Erzeugnisse, mit denen der junge Hebbel zusammentraf. Kaum daß er fehlerfrei lesen konnte, übertrug ihm dann die Mutter das Lektoramt beim Abendsegen, der gewöhnlich mit einem geistlichen Liede schloß. Mit vielem Eifer und nicht ohne Selbstgefühl kam der geweckte Knabe dieser Verpflichtung nach (VIII 104). Den Sinn der Worte, die er rezitierte oder sang, erfaßte der Knabe anfangs wohl nur in geringem Maße, aber er nahm die poetische F o r m auf und steckte in die gefundene Vase den einfachen Strauß seiner eigenen kindlichen Gedanken. So entstanden Verse auf den Tod eines Kaninchens, auf den Teetopf, auf Bonaparte, und wer weiß, worauf sonst noch, ohne daß es uns überliefert ist. Dann kam der entscheidende Augenblick, wo dem Kinde zum ersten Mal die Augen über das innere Wesen eines Liedes aufgingen. Es war wieder einmal beim Abendsegen, und der Knabe las seiner Mutter das schöne Lied von Paul Gerhard vor: „Nun ruhen alle Wälder". Das ganze Lied, besonders aber der Vers

„Die goldnen Sternlein prangen
Am blauen Himmelssaal"

ergriff ihn so gewaltig, daß er es zum Erstaunen seiner Mutter gewiß zehnmal wiederholte. Hebbel sagt selbst über diesen Augenblick: „Damals stand der Naturgeist mit seiner Wünschelrute über meiner jugendlichen Seele, die Metalladern sprangen, und sie erwachte wenigstens aus einem Schlaf." (T. 134.) Gewiß hatte Hebbel schon oft als Kind staunend zum gestirnten Himmel aufgeblickt, ganz erfüllt von dem Gefühl des Gewaltigen und Erhabenen. Aber dieses Gefühl war noch allzusehr in seiner Seele festgewachsen; es konnte sich noch nicht loslösen, um von dem Auge des erwachenden Verstandes betrachtet zu werden. Nichtsdestoweniger setzten sich unbewußte Erinnerungen in seiner Seele fest. Da trafen ihn auf einmal die Verse Paul Gerhards,

die so einfach und innig einem ähnlichen Gefühlserlebnis Ausdruck geben, wie ein Zauberspruch. In seiner Seele sprangen die Fesseln, wie die Schalen einer reifen Frucht, und aus der Erinnerung rangen sich die Eindrücke vieler stillen Nächte zu deutlichem Bewußtsein durch. Aber erst in Heidelberg gelang es ihm, im „Nachtlied" (VI 143), diese Eindrücke nun auch selbst in eine vollendete dichterische Form zu kleiden. (Vgl. Möller S. 16.)

Vorläufig vermochte er noch nicht den Weg zu solchen Stoffen zu finden, sondern versuchte sich an der Wiedergabe religiöser Gefühle, die ihm ja in Predigt und Kirchenlied eingehend geschildert wurden. In ihnen glaubte er sich wiederzufinden und man kann sagen, alles, was er dumpf fühlte und nicht fassen konnte, gruppierte sich bei ihm um die Begriffe Gott, Unsterblichkeit, Tod, Tugend, Sünde, Himmel und Hölle.

Von Gedichten solcher Art ist wenig erhalten; erst von 1828 bezw. 1829 an beginnen die Quellen zu fließen. In ihnen ist deutlich der religiöse Einschlag wahrzunehmen. Gleich in dem allerersten uns erhaltenen Stück: „Zum Licht" (VII 3), das Hebbel am Abend vor seiner Konfirmation gedichtet haben soll, wird in recht geschickter Form der Kampf der Tugend gegen das Laster im Anschluß an das Bild vom Ringen des Lichtes gegen die Finsternis geschildert. Dieses Symbol war Hebbel wohlbekannt aus den religiösen Abendliedern, in denen ja oft der Übergang vom hellen Tag zur dunklen Nacht in allegorischer Weise gedeutet wird. Deutliche Verwandtschaft mit dem geistlichen Liede zeigen in späteren Gedichten Stellen wie

(Er) Ist ein guter, ist ein schöner Engel,
Den vorangegangnen Frommen gleich,
Flog er aus der Trauerwelt voll Mängel
Hin in der Vollendung Reich. (VII 23)

und besonders

Unsers Heilands Jesu Christi Glaube
Ist erhaben über Raum und Zeit,
Gibt dem Staube süße Ruh im Staube,
Reicht der Seele Seligkeit. (VII 24.)

Biblische Motive findet man beim jungen Hebbel häufig. Abgesehen von „Kains Klage" (VII 10) bringt die letzte Strophe von „An die Unterdrückten" (VII 13) eine idealisierte Schilderung des jüngsten Gerichtes. Die letzten Verse von „Die Perle" (VII 54):

Die Mutter fühlt ja auch erst Wehen,
Eh' sie ein lieblich Kindlein hat,

sind wohl in Verbindung zu bringen mit Johannes 16,21: „Ein Weib, wann sie gebiert, hat Traurigkeit, denn ihre Stunde ist gekommen; wann sie aber das Kind geboren hat, gedenket sie nicht mehr der Angst, der Freude wegen, daß ein Mensch zur Welt geboren ist."

„Der Quell" (VII 16) weist schon durch die eigentümliche Strophenform, die in der letzten Zeile eine Hebung mehr hat, auf das Kirchenlied hin:

Walle, Pilger, walle
Sonder Weile zu!
Suche, du wirst finden
Wundersüße Himmelsruh'!

Auf die bekannte Stelle in „Harre, meine Seele":

Sei unverzagt,
Bald der Morgen tagt,

könnten folgende Variationen aus dem „Quell" zurückgehen:

Sieh, es folgt ein Morgen
Auf die dickste Nacht (Vers 9, 10) und
Auf der Nächte Dunkel
Folgt das Morgenrot. (Vers 53, 54.)

Das in „Der Quell" durchgeführte Motiv ist im Grunde genommen dasselbe wie in „Zum Licht", nur daß diesmal durch die Hervorhebung der Bedeutung wahrer Freundschaft für die Glückseligkeit dem Gedanken eine andere Nüance aufgedrückt wird. Während aber „Zum Licht" im rhetorischen Tone stecken bleibt, ist hier eine engere Verknüpfung mit der Natur gesucht. Der Versuch ist allerdings nur mangelhaft gelungen, und man stößt in jeder Strophe weniger auf selbständiges Naturempfinden als auf mehr oder weniger geschickt angebrachte Reminiszenzen aus Volksliedern oder volkstümlichen Gedichten. Trotzdem ist das Stück als Fortschritt zu bezeichnen, und die ansteigende Linie,

2*

die zu einem immer näheren Verhältnis zur Natur führt, wird fortgesetzt durch die „Romanze" (VII 26) und durch das „Lied" (VII 34), das Hebbel auf die Melodie des bekannten Volksliedes: „Mein Schiff streicht durch die Wellen" gedichtet hat. Es fällt dem jungen Dichter aber noch außerordentlich schwer, den einmal gefundenen Anknüpfungspunkt mit der Natur (in diesem Falle den Vergleich zwischen dem Leben und einer Fahrt auf dem Meere) streng durchzuführen. Besonders der Schluß von Strophe 4 und Strophe 5 und 7 fallen aus dem Rahmen des Liedes heraus. Strophe 5 deutet aber auch wieder einen Naturvorgang symbolisch aus. Wenn man diese Strophe, die ja auch mit dem übrigen Lied nur losen Zusammenhang hat, als Gedicht für sich nimmt, so könnte man unmittelbar Stücke, wie „Der Kranz" (VII 46), „Die Perle" (VII 53), „Dichterloos" (VII 58), „Mein Glück" (VII 58) usw. als Ausbildung dieses Keimes ansehen. Diese Technik wird für den späteren Hebbel geradezu typisch.

Auch in den folgenden Gedichten finden sich noch öfters Anklänge ans Volkslied, so wenn es in der Romanze „Der Zauberer" (VII 52) heißt:

> Er tröpfelt drei Tröpflein Blut ihm auf's Herz

und am Schluß:

> Sie liegen, wie Rosen bei Lilien, schön. —
> Ich hab' es mit meinen Augen gesehn.

Ferner der Schluß der „Kindesmörderin" (VII 69):

> Der arme Vater daneben ruht —
> O, Engel des Todes, bewahre sie gut.

Ganz im Volkston gehalten ist auch das „Lied vom Schmied" (VII 82).

Bei diesen Betrachtungen sind wir bereits auf eine Unterströmung von Hebbels Lyrik geraten, die erst später wieder größere Bedeutung erlangt. *Es kam hier besonders darauf an zu zeigen, daß eine durch das Volkslied beeinflußte, von Uhland unabhängige Naturlyrik bis in die Anfänge Hebbelschen Dichtens hinaufsteigt, wenn auch längst*

eine andere Richtung diese ersten Keime reinen Naturempfindens überwuchert hat.

Diamanten können nur durch Diamanten geschliffen werden. So bleibt es Schiller vorbehalten, in Hebbel das Bewußtsein wachzurufen, daß er zum Dichter geboren sei. Schillers Gedichte übten darum einen so großen Einfluß auf Hebbel aus, weil sie ganz zu seiner Gemütslage paßten. Äußerer Einfluß geht ja oft im letzten Grunde auf innere Dispositionen zurück. Auch andere Dichter waren Hebbel damals schon bekannt. Sie mußten vor Schiller zurücktreten. Dazu liegt der Grund in Hebbel selbst, der in Schillers Ergüssen jenen Grundton wiederzufinden glaubte, der sein eigenes Herz durchzitterte.

Zur Natur hatte Hebbel trotz seiner Versuche noch nicht die richtige Stellung gewonnen. Das Gedankliche, das nun einmal das Primäre bei ihm darstellt, hatte sich noch nicht in jenes harmonische Mischungsverhältnis zu Natureindrücken zu setzen gewußt, die ein Kunstwerk verlangt. Deshalb suchte es jetzt einen anderen Weg zur künstlerischen Form und fand diesen in zusagendster Weise bei Schiller, der das Gedankliche ohne weiteres zu Wort kommen läßt und nur durch Bilder illustriert.

Außerdem fand Hebbel bei Schiller die 2 Gedankenrichtungen harmonisch vereint, die in seinem Innern einen Kampf heraufzubeschwören schienen: Anschluß an christliche Vorstellungen und freies, uneingeschränktes Phantasieren und Grübeln.

Es finden sich bei Hebbel Anklänge an Schillersche Gedichte aus allen drei Perioden. Am wenigsten wußte Hebbel in den Geist der aus der Antike heraus gedichteten Stücke einzudringen, da ihm ja infolge seiner mangelhaften Vorbildung eine genauere Kenntnis des klassischen Altertums abging.

Man kann eine dreifache Beziehung Hebbels zu Schiller unterscheiden, eine inhaltliche, eine sprachlich-metrische und eine Beziehung in der Auswahl der Bilder. Wir finden diese drei Richtungen gleich bei der ersten uns erhaltenen Jugendlyrik Hebbels vor; dann läßt zuerst die inhaltliche

Übereinstimmung, etwa mit „An einen Verkannten" (VII 40) nach. Es geschieht dies anfangs 1831, wo Uhland Heines schon früher einsetzenden Einfluß unterstützt, und damit Hebbel inhaltlich auf eine andere Bahn geführt wird, auf der ihn später noch Bürger bestärkt. Um dieselbe Zeit verlieren sich auch die sprachlich-metrischen Anleihen, nur die Distichenform wird beibehalten. Dagegen finden sich in der Bildersprache und der Technik ihrer Verwendung während der ganzen Jugendlyrik Parallelen zu Schiller. In diesem Punkte haben wir also den stärksten und nachhaltigsten Einfluß zu suchen. Alle die Bilder, die einer transzendenten Welt entnommen sind mit Himmel und Hölle, Göttern und Engeln, gehen großenteils auf Schiller zurück, ebenso die kosmischen Bilder mit Sonne, Sternen, Welten, Sphären, schließlich auch, was am wichtigsten ist, die Ursprünge einer Anzahl von Vergleichen, die nachgerade ein Spezifikum Hebbels werden, die Blumenvergleiche, besonders die Verwendung des Rosenmotivs. Nur nebenher kommen hierfür noch Matthisson und Salis-Seewis als Quellen in Betracht.

Auch die eigenartige Verwendung des Duftmotivs geht auf Schiller zurück:

„Mild, wie, umweht von Elysiumslüften,
Wie, aus Auroras Umarmung geschlüpft,
Himmlisch umgürtet mit rosigten Düften,
Florens Sohn über das Blumenfeld hüpft", etc.

(Eine Leichenphantasie.)

Die Zephyre kosen
Und schmeicheln um Rosen,
Und Düfte beströmen die lachende Flur.

(Der Flüchtling.)

Die Staude würzt die Luft mit Nektardüften.

(Sängers Abschied.)

Das klingt ganz wie Hebbelsche Verse. Man vergleiche dazu die entsprechenden Stellen bei Hebbel in Scheunerts Buch

S. 141 ff. Sogar das bei Hebbel so oft auftretende Bild mit dem Entstehen der Rose aus der stillen Knospe findet sich schon bei Schiller:

Wie groß war diese Welt gestaltet,
So lang die Knospe sie noch barg. (Die Ideale.)

Breiter ausgemalt hat Schiller dieses Motiv im Anfang von „Die Geschlechter“:

„Sieh in dem zarten Kind zwei liebliche Blumen vereinigt,
Jungfrau und Jüngling, sie deckt beide die Knospe noch zu“ etc.

Dieser Ursprung mancher typischer Vergleiche Hebbels sei besonders Scheunert gegenüber betont. Hebbel hat dann diese Vergleiche in freier Weise variiert und vertieft, ohne daß aber Scheunerts ethische Interpretationen zutreffend sind.

Auch diejenigen Gedichte Hebbels, die noch zum größeren Teil unter dem Einfluß des geistlichen Liedes stehen, zeigen schon Anklänge an Schiller, so wenn es in „Zum Licht“ heißt: „Sie kämpfen ewig in den Wechselfluten der Pilgerfahrt“, „Der Morgen lächelt im Rosenkleide“, „Für jenen Stern erblühn der Tugend Saaten“. Der Quell (VII 16) zeigt Übereinstimmungen mit der 4. Strophe von Schillers „Elysium“ und mit Vers 11—16 von „Der Pilgrim“.

In der ersten Zeit strahlt Hebbel Schiller in religiöser Färbung wieder, wie dies bei dem vom Kirchenlied Abschwenkenden nicht anders zu erwarten ist. Wenn Schiller die Freude besingt, so versucht Hebbel die Tugend mit gleicher Begeisterung zu verherrlichen. So stehen sich gegenüber

„Freude, schöner Götterfunke“ bei Schiller und
„Tugend, Tochter bessrer Welten“ bei Hebbel. (VII 14.)

Ich möchte deshalb die Fragmente der Mirandola-Handschrift (VII 38) etwas früher wie R. M. Werner ansetzen und sie etwa an die „Elegie am Grabe eines Jünglings (VII 22) anschließen, weil sie die christlichen Anschauungen noch so ganz unverhüllt zeigen. Genaueres läßt sich allerdings bei der Ungewißheit der

Datierung der einzelnen Gedichte nicht entscheiden. Fragment 3 (VII 38) geht ebenso wie die „Erinnerung“ (VII 12) in der Strophenform auf Schillers „Hoffnung“ zurück, und wenn es in Fragment 3 heißt:

Zwei Schwestern nenn' ich euch, hehr und groß,

so ist das eine Reminiszenz an:

Drei Worte nenne ich euch, inhaltschwer.

Aus Fragment 4 (VII 40):

Ganz ein Gott kann keiner werden

findet sich wieder in Schillers „An einen Moralisten“:

Zu Göttern schaffst du Menschen nie.

Fragment 5 (VII 40):

Eins sei ewig in Allem, und Alles sei ewig in Einem,
Aber, hüte dich, Freund, Etwas in Allem zu sein!

hat inhaltliche und formale Ähnlichkeit mit 2 Schillerschen Distichen: „Pflicht für jeden“ und „Schöne Individualität“. Scheunert sagt S. 3 über das Hebbelsche Distichon: „Dies klingt pantheistisch, ist es aber nicht im strengen Sinne, da Hebbel eine transzendente Gottheit annimmt; eine „Gottheit Welt“ (T. 2911) kennt er noch nicht“. Ich sehe in Hebbels Sätzen eine ganz einfache Lebensregel: „Eins sei ewig in Allem“ = Bleibe bei allem, was du angreifst, einig mit dir selbst, konkreter, wähle dir aus allem e i n e Tätigkeit aus. „Und Alles sei ewig in Einem“ = Dieses Eine fülle ganz aus, verwende a l l e deine Kraft darauf. „Aber, hüte dich, Freund, Etwas in Allem zu sein“ = Wolle nicht von allem nur e t w a s vollbringen, überall anfassen und dann aufhören.

Es ist selbstverständlich, daß an all den angeführten Stellen Hebbel nicht bewußt nachgeahmt zu haben braucht. Ganz von selbst lenkte das Schifflein seiner Poesie in die Kanäle, die Schiller geschlagen, und der junge Steuermann freut sich der leichten Fahrt.

Ganz offenkundig leuchten aus dem „Ringreiterfest“ (VII 4) die Abhängigkeiten von Schiller heraus. Das Gedicht ist eine rasche Improvisation, und hier wird sich Hebbel auch bewußt gewesen sein, daß er bei Schiller eine Anleihe machte.

Das eingeschobene Lied (Vers 58 ff.):

Frisch auf, ihr Lieben, hinein in die Bahn,

ist Schillers:

Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,

nachgebildet. Wenn wir Vers 20 hören:

Doch nun, liebe Kameraden der Brüderschaft,
Die ihr zu üben jetzt wünschet die brausende Kraft,
Eh' ihr erprobt die geöffnete Bahn,
Hört erst ein gemütliches Wörtlein an,

so denken wir an den Meister in der Glocke, der seinen Gesellen ein ernstes Wort vor der Arbeit reden will. Dem Hebbelschen:

Gewiß, der Höhe vermählt sich Gefahr (Vers 68)

entspricht bei Schiller:

Um der Größe Adlerflügel windet
Sich verräterisch die Gefahr.
(Phantasie an Laura.)

Es ist überflüssig, hier noch mehr anzuführen. Auf Schritt und Tritt stößt man auf Spuren:

„Freiheit und Gleichheit — Man hört's wohl schallen“ (Vers 105)
„Ordnung, spricht man, bildet die Welt“ (Vers 130)

usw.

„Sehnsucht“ (VII 9) ist im Stile Schillerscher Liebeslyrik gehalten. Keine Gefühle werden geschildert, sondern die Vorstellungen, die dem Gefühl entsteigen. Hebbels Gedicht geht auf 2 Gedichte Schillers zurück, auf die denselben Titel führende „Sehnsucht“ und auf „An Emma“. Die Grundstimmung stammt aus Schillers „Sehnsucht“, die speziellere Anwendung entwickelt sich aus der 1. Strophe von „An Emma“. Von diesem Gedichte Hebbels ist uns außer dem Druck im „Boten“ noch eine Handschrift erhalten (VII 403), wohl ebenfalls aus dem Jahre 1829, in der Hebbel sein eigenes Gedicht scharf zerpflückt. Da das Gedicht trotz seiner Widmung „An L.“ kaum einem persönlichen Erlebnis entsprungen sein dürfte, so kommen Hebbel die Gefühle, die er sich angedichtet hat, selbst lächerlich vor, zumal er schwungvolle Worte für seinen erdichteten Liebesschmerz nicht

geschont hat. Somit ist die Kritik ein Beweis, daß Hebbel schon rasch zu der Erkenntnis kam, daß er aus sich heraus dichten müsse, um nicht vor sich selbst dem Fluche der Lächerlichkeit zu verfallen.

Bei einem Gedicht weist Hebbel selbst auf Schiller als Vorbild hin. Es ist „Rosa" (VII 28), der er als Motto vorsetzt: „Weh', vom Arm des falschen Manns umwunden, Schlief Luisens Tugend ein! Friedrich Schiller." Aber so nah hier die Abhängigkeit von Schiller zu sein scheint, bedeutet doch gerade dieses Gedicht in gewissem Sinne den Scheidepunkt, wo Hebbel sich von Schiller trennt. Denn die Ähnlichkeit der beiden Gedichte ist nur eine rein äußerliche. Bei Schiller ein langatmiger Monolog der Mörderin in rhetorischen Klängen, die bis zu den schrillsten Dissonanzen ausarten. Bei Hebbel statt Rhetorik — Lyrik, statt Erzählung — Handlung, wenigstens in dem auch durch seine metrische Eigenart hervortretenden Kern der Romanze.

Auf 2 interessante Beziehungen von Gedichten, die eigentlich nicht mehr in den Kreis der von mir betrachteten Epoche gehören, zu Schiller sei an dieser Stelle noch hingewiesen. Das Motiv von „Das Grab" (VI 263) aus dem Jahre 1837 findet sich bei Schiller ganz deutlich ausgesprochen in zwei Zeilen des „Reiterliedes":

Er gräbt und schaufelt so lange er lebt
Und gräbt, bis er endlich sein Grab sich gräbt.

Dann stimmt Hebbels Gnome: „Das Höchste und das Tiefste" (VI 338) merkwürdig überein mit Schillers Distichon „Korrektheit".

Wie schon erwähnt, halte ich dafür, daß anfangs 1831 mit „An einen Verkannten" (VII 40) und den „Flocken" (VII 44) die direkte Beeinflussung Hebbels durch Schiller aufhört, wenn auch späterhin noch manche von Schiller gelegte Keime zur Entfaltung kommen.

Zincke will nun aber in seinem angeführten Buche auch spätere philosophische Gedichte Hebbels, besonders „Der Mensch" (1833), „Proteus" (1834) und „Gott über der Welt" (1835) auf Schillers Lyrik zurückführen. Er führt dabei Übereinstimmungen

in den Ideen und in einzelnen Vergleichen an. Zunächst ist es methodisch bedenklich, daß Zincke eine solche Entscheidung rein aus dem Material der von ihm herausgeschälten philosophischen Gedichte treffen will. Denn bei einer Betrachtung der umgebenden Gedichte hätte er sofort Bedenken haben müssen, einen so weitgehenden Einfluß Schillers anzunehmen. Gehen wir nun einzeln auf Zinckes Belege ein.

„Der Mensch“ (VII 107) (Zincke S. 74 ff.) Zunächst ist es ein Irrtum Zinckes, daß nur die Gedichte der Anthologie auf Hebbel gewirkt hätten. Ich habe schon genug andere Belege angeführt. Zincke bringt das Gedicht „Der Mensch“ in Parallele zu Schillers „Die Freundschaft“, „Triumph der Liebe“, „An die Freude“. Bei Schiller seien die Sympathie, die Liebe, die Freude, jedesmal die allen Lebensprozessen zu Grunde liegenden Kräfte. Auch Hebbel betone in „Der Mensch“, daß nur e i n e Naturkraft, die sich in den einzelnen Wesen verschieden äußere, aus dem gleichen Stoff das ganze All erschaffen habe.

Das Tertium comparationis liegt bei diesem Vergleich doch etwas weit ab. Es besteht nur in der E i n h e i t der von Schiller und Hebbel zu Grunde gelegten Kräfte; dann gehen die Ansichten sofort auseinander, Schiller nimmt eine ideale, Hebbel eine Naturkraft an.

Nicht besser steht es mit den einzelnen Vergleichen, die Zincke alsdann anführt. Die Übereinstimmungen sind meist so gering, daß sie sich hinlänglich aus der f r ü h e r e n Beschäftigung Hebbels mit Schiller erklären lassen. Auf alle Vergleiche einzugehen würde zu weit führen, nur 2 seien herausgehoben, aber nicht in der von Zincke mit s e i n e n Worten ausgeführten Form, sondern mit den betreffenden Versen Schillers und Hebbels selbst. Es sollen Ähnlichkeit haben: „Melancholie an Laura“ Vers 1, 2:

Laura — Sonnenaufgangsglut
Brennt in deinen goldnen Blicken

mit „Der Mensch“ Vers 19, 20:

(Wär') was mir aus dem Auge strahlt
Vom Flammenquell der Sonne.

Ferner sogar „Laura am Klavier" Vers 19—22:

Wie, des Chaos Riesenarm entronnen,
Aufgejagt vom Schöpfungssturm, die Sonnen
Funkelnd fuhren aus der Nacht,
Strömt der Töne Zaubermacht

mit „Der Mensch" Vers 9—12:

Und wäre ich der dunklen Kraft,
Die aus demselben Kerne
Die Blume und den Baum erschafft,
Den Himmel und die Sterne, . . . (entsprungen).

Solche Vergleiche gehen doch zu weit und beweisen nichts. Schließlich soll noch „Der Mensch" auf die 3. Strophe von Schillers „Idealen" zurückgehen. Auch diese Konjektur ist verfehlt. Zincke betont in seiner Polemik gegen Neumann, man müsse bei Vergleichen scharf auseinanderhalten, was im Grunde des einen und was des anderen Ansicht sei. *Dann besteht aber zwischen Schiller und Hebbel der größte Gegensatz: Bei Schiller — ein Erschließen der Natur mit Hilfe der jugendlichen Phantasie, bei Hebbel — viel tiefer gehend die Frage, ob der Mensch mit der Natur wesenseins sei, und im Falle der Bejahung dieser Frage, die beseligenden Konsequenzen dieser Wesenseinheit. Bei Schiller wird nur ein schwärmerisches Naturversenken geschildert, bei Hebbel ein metaphysisches Problem gefühlsmäßig ausgesponnen.*

Eher könnte man noch zugeben, was Zincke auch behauptet (S. 84), das der „Proteus" (VI 253) auf die 3. Strophe der „Ideale" zurückgehe, denn der Proteus ist die Personifizierung der das All belebenden Phantasie. Bei dieser Feststellung soll man aber auch stehen bleiben. Ich kann nicht zugeben, was Neumann S. 11 sagt, das der Proteus unseres Gedichtes der Dichter sei, *er ist nur die als selbständiges Wesen gedachte Phantasie des Dichters. Mit dieser prächtig erdachten Personifikation der*

Phantasie ist Hebbel wieder weit über Schiller hinausgegangen. Das Problem der Naturbeseelung und Natureinfühlung überhaupt ist aber so fest mit fast jeder dichterischen Individualität verwachsen, daß Hebbel bei seiner Ausgestaltung nicht notwendig auf Schiller zurückgegangen zu sein braucht. (Man vergleiche auch Neumanns Ausführungen über die Parallelen zum Werther S. 11). Die Brücken, die Zincke sonst noch vom „Proteus" zu Schillerschen Gedichten schlägt, sind ebenso haltlos. Er ist dabei wohl von einer falschen Interpretation von „Proteus" Vers 17, 18 ausgegangen:

Ich bin's, der die Welle des Lebens bewegt,
Der ihre gewaltigste Strömung erregt.

Zincke glaubt, daß hier die Phantasie als das das All belebende Organon eine ähnliche Stelle einnehme, wie in Schillers „Phantasie an Laura" die Liebe.

Proteus-Phantasie lehrt aber nicht „die schwebenden Planeten ew'gen Ringgangs um die Sonne fliehen". Wenn Proteus fehlt „springt nicht das All trümmernd auseinander", sondern die Welt geht ihren alten Gang weiter, nur in dumpfer Bewußtlosigkeit, in „steifen Formen", in „starrenden Normen". Die Phantasie bringt nur Bewußtsein in die Welt, und in diesem Sinne sind auch die oben erwähnten Verse 17, 18 zu verstehen. Auch in dem von Zincke angeführten Schillerschen Gedicht: „Die Blumen" stehen ganz andere Ideen als bei Hebbel. Es bleiben noch einige nebensächliche Übereinstimmungen, die sich auch nach meiner Theorie hinlänglich erklären.

Es erübrigt noch die Besprechung von „Gott über der Welt" (VII 131) (Zincke S. 101). Auch hier sind Schillersche Farben verwandt, aber zu einem von „Triumph der Liebe", „Phantasie an Laura" so grundverschiedenen Bilde zusammengestellt, daß selbst ein gründlicher Kenner Schillerscher Lyrik, wenn er Hebbels „Gott über der Welt" plötzlich zu Gesicht bekäme, ohne Hinweis nie auf den Gedanken kommen könnte, hier Schillersche Motive vor sich zu haben. Der Dualismus, den Hebbel nach Zincke bei Schiller gefunden haben soll, ist doch der Grundlage nach in jedem menschlichen Denken, also auch bei Hebbel,

angelegt. Zudem sind gerade die materialistischen Elemente, die bei Hebbel überwiegen, bei Schiller, selbst nach Zinckes Belegen, recht problematisch. Hier liegt also ein ausgesprochener Gegensatz vor. Schließlich kann ich auch die Einzelparallelen nicht anerkennen, weil eben in „Triumph der Liebe" ein ganz anderes, viel weniger tiefes Problem im Mittelpunkt steht.

Aus den „Notizen zur Biographie" (VIII 392) wissen wir, daß Hebbel auch die Gedichte von Matthisson u. Salis-Seewis in Dethlefsens vergilbten Exemplaren zur Verfügung standen.

Ein großer Teil von Matthissons Gedichten, diejenigen nämlich, in denen er nicht ohne Glück Horaz nachahmt, blieben Hebbel wegen der Unverständlichkeit der darin verwandten antiken Mythologie verschlossen, andere aber scheinen ihn teilweise angesprochen zu haben.

Matthissons Gedichte zeigen eine Verbindung von Naturschilderung und Gedanke. Bei ihm ist aber die Naturschilderung das Erste und — Beste, die angeknüpften Gedanken sind ziemlich alltäglich und verfallen nicht selten in öde Rederei. Gedankenlyrik in der Form, wie Matthisson sie ihm bot, konnte Hebbel wenig reizen. Bei ihm entspringen ja immer die Vorstellungen aus Gefühlen und entwickeln sich in endloser Kette folgerichtig, ja mit Notwendigkeit; bei Matthisson aber fand er ein temperamentloses Nebeneinanderstellen von wenig bedeutsamen Ideen, die weder ein Gefühl zur Grundlage haben, noch ein solches erregen können. Nur in den „Quell" (VII 16), scheint sich die 15. Strophe von Matthissons „Die neuen Argonauten" eingeschlichen zu haben:

Froh gewagt, ist halb getan!
Mag der Abgrund stürmen,
Und bis an des Mondes Bahn
Sich die Woge türmen!

Im „Quell" heißt es ganz ähnlich:

Laß es dich nicht ängsten,
Ob das Leben stürmt,
Ob sich seine Woge
Hoch hinan zum Himmel türmt. (Vers 5—8.)

Weitergehend ist der Einfluß von Matthissons Naturschilderungen. Von ihr aus lassen sich einige Parallelen zu Hebbel ziehen. Am glücklichsten ist Matthisson, wenn er ganz kurz, etwa in einer Strophe, ein Naturbildchen entwirft:

Wiegend gleitet der Kahn über der leisen Flut
Sanft errötendes Blau, schwebt im Najadentanz
Winzerhütten vorüber,
Und vergoldeten Erlenreihen! (Die Wasserfahrt.)

Diese Verse sind in Farbe und Ausdruck wundervoll, stellen aber eigentlich noch nicht die für Matthisson typische Form dar. Sie finde ich klarer in folgenden Versen:

Hespers bleiche Trauerkerze
Lodert an des Tages Gruft,
Durch der Kiefern öde Schwärze
Saust so bang die Abendluft.
(Der Herbstabend.)

Hier haben wir weniger eine malerische Anschauung als eine gefühlsmäßige Naturinterpretation von suggestiver Kraft: der Dichter erfüllt die Natur mit seinem Empfinden. Diese auf Haller zurückgehende Technik verwendet Hebbel in genau derselben Weise, wenn er, was allerdings nicht oft geschieht, ein Stimmungsbild der Landschaft entwirft. Ich stelle die erste Strophe von Matthissons „Totenopfer" und von Hebbels „Nachts" (VI 204) zusammen, die technisch identisch sind und auch inhaltliche Anklänge zeigen.

Das Totenopfer. (Matthisson).

Die Berge stehn so düster,
Von Nebeldunst umflort;
Durch banges Rohrgeflüster
Rinnt schwach das Bächlein fort;
Ein fernes Hirtenfeuer,
Am grauen Fichtenhain,
Hellt matt der Dämmrung Schleier,
Wie Leichenfackelschein.

Nachts. (Hebbel).

Die dunkle Nacht hüllt Berg und Tal,
Ringsum die tiefste Stille;
Die Sterne zittern allzumal
In ihrer Wolkenhülle;
Der Mond mit seinem roten Schein
Blickt in den finstern Bach hinein,
Der sich durch Binsen windet.

Ähnliche landschaftliche Schilderungen finden sich noch bei Hebbel in „Die Nacht" (VII 26, Vers 1—4), „Rosa" (VII 28, Vers 1—4), „Die Kindesmörderin" (VII 68, Vers 1—4).

Zwei Hebbelsche Gedichte gehen auch inhaltlich auf Matthisson zurück. Am auffälligsten ist dies der Fall bei dem in der Vossischen Zeitung veröffentlichten Gedichte „Die Toten". Da das Gedicht noch schlecht zugänglich ist, lasse ich es hier folgen:

Die Toten.

Wir liegen hier unten
In kühliger Nacht,
Auf ruhigem Lager,
Für ewig gemacht,
Wir schlummern so lieblich,
Und träumen so süß,
Nicht brauchend den Himmel
Den Gott uns verhieß.

Wenn aber die Sonne
Ihr Tagwerk vollbracht,
Wenn Himmel und Erde
Verdämmern in Nacht,
Da wird uns, als dürften
Wir nun nicht mehr ruhn,
Als hätten wir oben
Noch andres zu tun.

Wir schauern zusammen
Und raffen uns auf,
Dann steigen wir hastig,
Doch bange hinauf,
Doch drückt sie uns nimmer,
Die irdische Luft,
Uns scheint nur erweitert
Die kühlige Gruft.

Da tanzen wir lustig
In Schattengestalt
Den sausenden Reigen
Durch Wiesen und Wald,
Und grüßen die Quellen,
Die einst uns erquickt,
Die schattigen Bäume,
Die einst uns entzückt.

Ein Baden der Blumen
Im flimmernden Tau,
Ein Nachtigallsingen
Auf schimmernder Au —
Wir wähnen, zu glühen
Im süßesten Traum,
Wir sind auf der Erde
Und glauben es kaum.

Und guckt aus den Bäumen
Das freundliche Haus,
Das einst wir bewohnten,
Bescheiden heraus,
So stehen wir stille
Und schauen es an,
Wie, sinnig betrachtend,
Die Wiege der Mann.

Und schließt es geliebte
Genossen noch ein,
So huschen wir leise
Und heimlich hinein

Und blicken den Schläfern
Ins holde Gesicht.
Sie mögen uns fühlen,
Doch sehn sie uns nicht.

Und schwindet des Nebels
Verschleiernder Rauch,
Und streift uns des Morgens
Lebendiger Hauch,
So kehren wir wieder
Zur ewigen Ruh,
Da fallen die Augen
Von selber uns zu!

Und nun vergleiche man hiermit Matthissons „Der Geistertanz", der sogar dasselbe Versmaß zeigt:

Die bretterne Kammer
Der Toten erbebt,
Wenn zwölfmal den Hammer
Die Mitternacht hebt.

Rasch tanzen um Gräber
Und morsches Gebein
Wir luftigen Schweber
Den sausenden Reihn.

Was winseln die Hunde
Beim schlafenden Herrn?
Sie wittern die Runde
Der Geister von fern.

Die Raben entflattern
Der wüsten Abtei,
Und fliehn an den Gattern
Des Kirchhofs vorbei.

Wir gaukeln, wir scherzen
Hinab und empor
Gleich irrenden Kerzen
Im dunstigen Moor.

O Herz! dessen Zauber
Zur Marter uns ward,
Du ruhst nun, in tauber
Verdumpfung, erstarrt.

Tief bargst du im düstern
Gemach unser Weh;
Wir Glücklichen flüstern
Dir fröhlich: Ade!

Die Abhängigkeit ist hier über allen Zweifel. Nicht ganz so auffällig sind die Beziehungen von Hebbels „Lied der Geister". (VII 63.) Matthisson hat eine ganze Reihe von Liedern, die von Geistern und Feen handeln. Von ihnen scheinen mir „Feenreigen", „Die Elementargeister" und „Die Gnomen" die Grundlage zu Hebbels „Lied der Geister" darzustellen. Zunächst zeigen die „Elementargeister" Matthissons genau die Personifikation der 4 Elemente wie Hebbels Lied, mit der nämlichen Differenzierung ihrer Charaktereigenschaften und ihrer Beziehungen auf den Menschen. Matthisson hat Sylphen, Ondinen, Salamander und Gnomen; Hebbel entsprechend Luftgeist, Meergeist, Feuergeist und Erdgeist. Die Sylphen „locken zur Wonne". „Im Schloß der Ondinen regiert das Gefühl". Der Salamander „tummelndes Wirken In Amors Bezirken" ist leider bekannt. Die Gnomen sind „ein träges Geschlecht". So bei Matthisson. Nun vergleiche man dazu die entsprechenden Stellen aus Hebbels „Lied der Geister" (Vers 21—36). Matthissons „Gnomen" bringen noch einmal für sich eine Charakteristik dieser Söhne der Finsternis. Hier findet sich auch die Verachtung des Menschenglücks ausgesprochen:

Der Menschen Lehr' und Kunst
Bleibt ewig Irrwischdunst!

In deutlicher Übereinstimmung steht im „Lied der Geister" (Vers 11, 12):

Und werfen einen verspottenden Blick
Auf des Menschen wankendes Irrlichts-Glück.

Breiter hat Matthisson dieselbe Idee in der 3. Strophe seines Feenreigens ausgesponnen und in den übrigen Strophen, ganz wie Hebbel, das Glück der Geister gepriesen.

Im Gegensatz zu Matthisson ist Salis-Seewis ein ganz objektiver Dichter, der nur beschreibt, was sein klares Auge sieht, manchmal mit Geschick und guter Farbenwahl, oft aber auch trocken und pedantisch. Es widerstrebt ihm, in die Naturschilderung subjektives Empfinden hineinzutragen; einigemal tut er es dennoch, aus Konvention, und die Folge ist, daß es ganz wirkungslos bleibt. Mit dieser Technik konnte Hebbel nichts anfangen, noch weniger mag ihm die Sehnsucht nach ländlicher Ruhe und stillem Glück sympathisch gewesen sein, die Salis immerfort feiert. Nur einige ethische Gedichte sagten seiner tugendwarmen Seele zu. Hier wirkte Salis in ähnlichem Sinne wie Schiller. Salis' Gedichte „Das Mitleid", „Ergebung", „Die Wehmut" zeigen ein ähnliches moralisches Pathos wie etwa Hebbels „Erinnerung" (VII 12) und „Freundschaft" (VII 21). Salis' „An die edlen Unterdrückten" hat zudem noch ähnliche Überschrift und ähnliche Gedankengänge, wie Hebbels „An die Unterdrückten" (VII 12).

Wir finden bei Hebbel auch Gedichte in antikem Versmaß; außer einigen wenig bedeutsamen Hexametern: „Heracles' Tod" (VII 34) noch 4 Oden, eine Elegie und eine ganze Reihe von epigrammatischen Dichtungen. Auf letztere wird an anderer Stelle einzugehen sein. Für die übrigen Gedichte ist zunächst eine Verwandtschaft mit Klopstock festzustellen, von dem ja auch überliefert ist, daß er Hebbel bekannt war. Besonders deutlich tritt dies in Liebe (VII 36) hervor. Gern übernimmt Hebbel auch von Klopstock mythologische Anspielungen, wobei ihm manchmal allerdings Schnitzer unterlaufen, so wenn er in „Heracles' Tod" (VII 34), „Jovis" als Nominativ gebraucht oder in „Liebe" (VII 36) „Tithons hehre Geliebte" (Vers 7) zusammen mit „Jehovah" (Vers 32) auftreten läßt. Die amüsanteste Verwechslung

aber ist Hebbel in einem Brief vom 19. 10. 1833 an Gehlsen unterlaufen, wo er von den griechischen Gefilden redet, „die sich rühmen können, e i n e n M a r a t h o n (sic!) erzeugt zu haben". (Voss. Zeit. 1908 Nr. 605).

Die Elegie Hebbels: „Am Grabe eines Jünglings" (VII 22) stimmt im Versmaß genau überein mit der Elegie H ö l t y s: „Am Grabe meines Vaters". Auch in den Ideen kann man Übereinstimmungen finden, jedenfalls mehr als mit den Schillerschen Elegien ähnlichen Charakters. Hölty wird zwar nicht in „den Notizen zur Biographie" erwähnt, aber (T. 2552) heißt es von ihm: „Höltys Gedichte machen auf mich den a l t e n zauberisch-wehmütigen Eindruck, der alle Kritik zurückdrängt." Das klingt genau so, als ob Hebbel ihn schon in seiner Jugend gekannt hätte. Unsere Ansicht bestätigt sich, wenn wir dann in Hebbels „Die Nacht" (VII 26) und in Höltys „Mainacht" und „Sehnsucht" gleiches Versmaß und übereinstimmende Motive finden. Auch „Laura" (VII 19) könnte dann auf Höltys „Der arme Wilhelm" und „Lied eines Mädchens auf den Tod ihrer Gespielin" zurückgehen. Ja, sogar für „Kains Klage" (VII 10) möchte ich eine Beziehung festlegen. In Liebesliedern begegnet man oft dem Motiv, daß das Antlitz der Geliebten dem Liebenden auf Schritt und Tritt entgegenlacht, so in Höltys „Traumbild" und in Matthissons berühmter „Adelaide". Ein solches Gedicht, auf die konträre Empfindung angewandt, würde „Kains Klage" entsprechen: Wohin Kain auch blicken, wohin er flüchten mag, überall sieht er das Bild des erschlagenen Abel. (Man vergleiche hierzu und zum Folgenden auch Werner in seiner Einleitung Bd. VII Seite XXXVI—XLIII.)

Schon im „Ringreiterfest" (VII 4) hatte Hebbel eine satirische Veranlagung bekundet. Diese mußte stärker hervortreten, als er selbst in den halb tragischen, halb komischen Widersinn des Lebens hineingezogen wurde. Er ward Kirchspielschreiber, und von diesem kleinen, aber festen Punkte aus drang sein Auge in die Umgebung. Rücksichtslos blickte er empor zu seinen Vorgesetzten, spöttisch auf seine Freunde und Bekannte. Er sah ihre Hohlheit, wie tief sie unter ihm standen, und alle diese Ge-

danken ballten sich in seinem Kopf zu festgeschlossenen Ideen zusammen. Um sie aber ans Tageslicht zu fördern, bedurfte er einer Form und diese fand er bei Lessing. Also auch hier ging der Antrieb nicht unmittelbar von Lessing aus. Das Bedürfnis, sich satirisch zu äußern, lag in Hebbel selbst, und Lessing trat nur im geeigneten Augenblick hinzu, um die Form zu leihen. Hebbel übernahm von ihm die spitzigen Überschriften, gebraucht auch Lessingsche komische Namen wie „Der große Stax" (VII 56) und bildet ähnliche in derselben Weise: An Scribax (VII 55), Der denkende Max (VII 45), Der beweisende Burr (VII 57). Wichtiger ist, daß er auch die Metrik und die innere Form der Lessingschen Sinngedichte übernimmt. Diese kurzen scharfen Verse ahmt er meisterlich nach und läßt auch, was die innere Form angeht, seine „Flocken" und „Einfälle" in 2 Hälften zerfallen, in den harmlos klingenden Vordersatz und in den zersetzenden Nachsatz. Direkt Lessingsche Gedanken werden nicht entlehnt, nur einmal könnte man vielleicht auch eine Ähnlichkeit des Inhaltes feststellen.

Auf die Galathee (Lessing).

Die gute Galathee! Man sagt, sie schwärz' ihr Haar;
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war.

Rosas Schönheit (Hebbel VII 54).

Rosas Schönheit, glaubst du, werde schwinden?
Freund, ich sage nein,
Denn, was schwinden soll, muß doch vorher wohl sein?
Und wer kann an Rosa Schönheit finden?

Von größeren Gedichten stimmt Hebbels „Den Glaubensstreitern" (VII 65) in der Idee mit Lessings „Nathan dem Weisen" überein.

Neben der Lessingschen Form des Sinngedichtes finden sich bei Hebbel auch Distichen. Diese Form hat er wieder von Schiller übernommen, er gebraucht sie aber seltener für seine dichterischen Bosheiten, sondern bringt in ihnen epigrammatische

Gedanken höheren Stiles, sittlich-philosophische Probleme, zum Ausdruck, die auch sonst ihren Zusammenhang mit den anderen von Hebbel im Geiste Schillers verfaßten Gedichten erkennen lassen. Hierhin sind zu rechnen: An den Menschen (VII 44), Leiden der Menschen (VII 45), Freude (VII 46), Der Kranz (VII 46), Heinrich von Zütphen (VII 46), Unschuld (VII 47), Hoffnung (VII 47), Edles im Staube (VII 48), Wandlung (VII 57), Freundschaft und Liebe (VII 73).

Keinem Dichter aber brachte Hebbel eine so bedingungslose Verehrung entgegen als Ludwig Uhland. Der enthusiastische Erguß (T. 136) wurde schon S. 16 besprochen und auf die ihm zukommende Bedeutung untersucht. Wie sehr Hebbel Uhland verehrte, zeigt auch das Sonett (VII 99).

Uhlands Einfluß läßt sich zuerst in dem Romanzenfragment (VII 42) feststellen, und zwar ist „Des Sängers Fluch" Hebbels Muster. Schon die Strophenform ist Uhland nachgebildet. Außer einzelnen Worten und Wortbildern, die in beiden Gedichten wiederkehren, zeigen auch ganze Strophen entschiedene Abhängigkeiten, so bei Uhland:

Doch vor dem hohen Tore, da hält der Sängergreis,
Da faßt er seine Harfe, sie, aller Harfen Preis,
An einer Marmorsäule, da hat er sie zerschellt,
Dann ruft er, daß es schaurig durch Schloß und Gärten gellt.

Bei Hebbel:

Da reißt die bleiche Jungfrau aus ihrem Haar den Kranz
Und wirft den schilfgewund'nen in des Gewässers Tanz.
Besteckt dann ihren Busen, mit düstrem Rosmarin,
Und schaut empor gen Himmel, als suchte sie dort ihn.

Dieselbe Nibelungenstrophe zeigen bei Hebbel noch „Die Schlacht bei Hemmingstedt" (VII 90) und „Der alten Götter Abendmahl" (VII 132). Erstere reizt zu einem Vergleich mit Uhlands „Graf Eberhard der Rauschebart".

Beide Werke verherrlichen nationale Heldentaten. Der Dichter ist von der Erhabenheit seiner Aufgabe ganz ergriffen und führt sich selbst durch Ausrufe und Fragen im Gedichte

ein. Der Ton soll mitfortreißen, Dichter und Leser vereinen in flammender Begeisterung. In diesen Punkten stimmen Hebbel und Uhland überein, nur führt Hebbel sich noch unmittelbarer ein, als Uhland es wagt. Er tritt als Augenzeuge, als einer der Dithmarschen hervor und läßt auch noch den Leser mitauftreten, sodaß sich ein förmliches Zwiegespräch entwickelt. Wie Uhland wendet er Parallelverse an, so

Das Schwert hätt' sie gefressen, doch das war übermatt,
Die Flut hätt' sie verschlungen, doch die war übersatt.

Trotz alledem besteht e i n großer Gegensatz zwischen Uhland und Hebbel. Uhlands Lied ist aristokratisch, Hebbels Lied demokratisch. Bei Uhland sind die Könige und Herzöge die Helden, die treuen Mannen werden nur nebenbei erwähnt, bei Hebbel aber wird der Preis der Masse, des Volkes, gesungen. Charakteristisch für Hebbels Auffassung sind die Verse:

„Wer war der tapf're Bauer?" — Sein Nam wird nicht genannt,
Im Himmel gibt es Einen, dem er gewiß bekannt.

Der Einzelne tritt ganz zurück, die Gesamtheit wird verherrlicht. Durch dieses Zurücktreten der Individuen ergibt sich für Hebbel eine große Schwierigkeit der Komposition. Uhland hat an seinen Helden einen festen Halt, durch den er immer wieder die Handlung zusammenfassen kann, Hebbel aber muß mit der namenlosen Masse arbeiten und merkt wohl, daß daraus leicht die Gefahr entsteht, sich im Unbestimmten zu verlieren. Schon deshalb ist das Gespräch zwischen Leser und Dichter sehr glücklich und auch Abschnitt 4, das Erscheinen der Jungfrau, soll wohl dem Zwecke dienen, endlich einmal ein paar Individuen auftreten zu lassen. Durch diesen Versuch litt Hebbel aber wieder nach einer anderen Seite hin Schiffbruch. Schon die Episode selbst bleibt ziemlich in überlieferter Sentimentalität stecken und bringt nichts Originelles, aber, was schlimmer ist, der ganze Abschnitt bleibt ein Einschub, der mit dem Übrigen keinen Zusammenhang hat. Man kann sich leicht von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugen, wenn man die ganze Romanze o h n e Abschnitt 4 liest. Man spürt keine Lücke, im Gegenteil, das Gedicht erscheint viel einheitlicher.

Stimmten die bisher besprochenen Romanzen in der äußeren Form mit Uhland überein, so gibt es eine andere Klasse, die mehr inhaltlich an Uhland anklingt. Es sind dies: „Der Ring" (VII 59), „Des Königs Jagd" (VII 85), „Ritter Fortunat" (VII 88), „Des Königs Tod" (VII 123). Ihnen entspricht in manchen Punkten je eine der folgenden 4 Romanzen Uhlands „Der Ring", „Die Jagd von Winchester", „Ritter Paris", „Die Vatergruft". Das farbenprächtige romantische Leben des Mittelalters spricht aus allen diesen Stücken, und Hebbel hat sich mit Geschick in die Gedankengänge der Menschen dieser Epoche hineingedacht. Nur so im allgemeinen kann der Vergleich zwischen den erwähnten Gedichten Uhlands und Hebbels gezogen werden, die einzelnen Stücke näher mit einander in Beziehung zu bringen geht nicht gut an. Hebbels „Der Schäfer" (VII 113) könnte noch als Fortsetzung von Uhlands „Der Schäfer" gelten, worauf auch das gleiche Versmaß hindeutet. Aus Uhlands „Des Knaben Tod" könnte Hebbel die abstrakten Bezeichnungen „Knabe" und „Mägdlein" entsprechend Uhlands „Knabe" und „Jungfrau" übernommen haben, wie er sie in seinem Gedicht „Der Knabe" (VII 105) verwendet.

Wenn Hebbel in den bisher besprochenen Romanzen düstere Stoffe bevorzugte, während sein Vorbild Uhland doch auch heitere darbot, so lag dies in seiner schwermütigen nordischen Natur begründet. Um so mehr mußte er sich von den *Sagen seiner Heimat* angezogen fühlen, die ihm ja von Kindheit an geläufig waren. Im Jahre 1832 finden wir ihn fleißig mit nordischer Mythologie beschäftigt, die er nach „Niebergs trefflichem Lehrbuch" studierte (Voss. Zeitung 1908 No. 605). „Die Schlacht bei Hemmingstedt" (VII 90), „Der alten Götter Abendmahl" (VII 132), vielleicht auch die Romanze (VII 42) fußen in seiner Heimat, und den „Tanz" (VII 72) bezeichnet er selbst als „Romanze nach einer Eiderstedtischen Sage".

Während Hebbel damit rang, für seine düsteren Stoffe die passende Form zu finden, schloß er sich hin und wieder an *Bürger* und *Heine* an. Von ersterem scheint er nur die „Lenore" gekannt zu haben. (Vgl. Notizen zur Biographie VIII 389.) Sie lehrte ihn das unaufhaltsame Vorwärtseilen und

den knappen Dialog, wie wir beides in „Die Kindesmörderin" (VII 68), „Der Tanz" (VII 72) und „Todestücke" (VII 76) wiederfinden.

Heines Einfluß ist bedeutender. Er setzt schon in „Er und ich" (VII 24) ein, wo er sich in der leise ironischen Schlußwendung verrät:

Mir machte aber Grauen
Das nächtliche Hochzeitshaus —
Ich mochte sie nimmermehr schauen
Und — löschte die Kerzen aus.

Ein solches Umschlagen der Stimmung nach Heines Art findet sich noch einmal im „Kirchhof" (VII 100), diesmal aber viel gröber und störender:

Da hört ich's rasseln, horch'! und das graue Tor
Sprang knarrend offen, aber ich stürzte fort —
„O Gott! ich kann ja jetzt nicht sterben!"
Als ich mich umsah, da — war es der Küster!

An Heine denkt man auch unwillkürlich, wenn man die 3. Strophe von „Er und ich" oder „Die Mutter" (VII 61) liest. Aber am ausgesprochensten zeigt „Ein Bild vom Mittelalter" (VII 79) Heinische Färbung in Strophen wie:

Die liebe Geistlichkeit tät schnell
Der Nüsse Fleisch verzehren,
Und nebenbei von Himmel und Höll'
Ein gutes Stück erklären.

Außerdem möchte ich „Das Wiedersehen" (VII 109) zusammenstellen mit Heines „Almansor", sowohl in bezug auf die Abteilung in einzelne Romanzen als auch wegen der südlich-sinnlichen Glut, die Rhythmus und Sprache beider Stücke atmen. Die Anfangssituation der 2. Romanze von „Almansor" entspricht überdies genau dem Eingang von „Das Wiedersehen". (Weitere Parallelen Hebbels zu Heine, auch für die spätere Zeit, finden sich bei H. Möller S. 3.)

Über seine Jugendbeziehungen zu G o e t h e sagt Hebbel (T. 136): „Von Goethe war mir nur wenig zu Gesicht gekommen, und ich hatte ihn um so mehr etwas geringschätzig behandelt,

weil sein Feuer gewissermaßen ein unterirdisches ist, und weil ich überhaupt glaubte, daß zwischen ihm und Schiller ein Verhältnis, wie etwa zwischen Mohammed und Christus bestehe." In den „Notizen zur Biographie" (VIII 390)ist uns aber überliefert, daß Hebbel Goethes Faust aus einer nächtlichen Lektüre und außerdem Werthers Leiden kannte. Damit haben Neumanns Ausführungen über die Beziehungen Hebbels zu diesen beiden Werken S. 8 ff. einen positiven Hintergrund, und wenn Zincke auch hier wieder mit scharfer Kritik einsetzt (S. 46, 67—74, 82), so bleiben doch die Parallelen Neumanns, wenn auch in etwas eingeschränkter Weise zu Recht bestehen. Von anderen Werken Goethes hat der „Erlkönig" deutliche Spuren hinterlassen, so in „Der Zauberer" (VII 51)

Ein Mädchen wankt durch Nacht und Wind.
„Wohin, wohin, du armes Kind?"

Ferner in der 6. Strophe von „Die Kindesmörderin" (VII 69):

„Komm, komm, Geliebte, und kehre mit mir,
Ich bringe die fröhlichste Botschaft Dir,
Mein Vater gab mir den Segen sein,
Nun bist Du, nun bleibst Du für ewig mein!"

Formale Ähnlichkeit von Goethes „Sänger" und Hebbels „Des Königs Jagd" (VII 85), von Goethes „Veilchen" und Hebbels „Schmetterling" (VI 196) hat Möller S. 4 festgelegt. Möller verfolgt dann das Verhältnis Hebbels zu Goethe auch durch die spätere Zeit.

Schließlich bringt noch das 4. Gedicht der Vossischen Zeitung eine Nachahmung von Goethes „Mignon". Hebbel wollte an dem Griechischen Freiheitskampfe teilnehmen und schickte am 19. 10. 1833 an seinen Freund Gehlsen einen flammenden Aufruf, von dem der Kuriosität halber die 2 ersten Strophen hier mitgeteilt sein mögen:

Kennt Du das Land, wo man die Eicheln frißt?
Wo trocken Brot ein Sonntagsessen ist,
Wo einem Pflug das saure Leben gleicht,
Das langsam, wie ein solcher, vorwärts schleicht,
Wo Sorg' und Arbeit wandern Hand in Hand?
Kennst Du es nicht? Es ist dein Vaterland.

Kennst Du es auch, das schöne Griechenland?
Der Himmel selber lieh ihm sein Gewand,
Es lacht, wie Abendgold aus stiller Flut
Dir märchenschön in zauberischer Glut
Entgegen, wenn Du an das Ufer trittst,
Fast spröde, daß Du Jüngling es beschrittst.

III. Theorie der Hebbelschen Gedankenlyrik

Nachdem im vorhergehenden Kapitel Hebbels Gedichte literarhistorisch eingestellt wurden, komme ich jetzt zum Hauptteil meiner Arbeit, zu der Untersuchung der Gedichte selbst. Man könnte hierbei von Hebbels eigenen theoretischen Erörterungen über die Lyrik ausgehen, wie sie Scheunert in seinem „Pantragismus" (S. 222 ff.) zusammengestellt hat. Es sprechen aber verschiedene Gründe gegen diese Methode. Zunächst entstammen Hebbels Äußerungen einer späteren Zeit als die Jugendgedichte, die doch vorzüglich das Material meiner Untersuchung bilden. Da seine Theorie überdies weder durchsichtig, noch unanfechtbar ist, müßte man lange Zeit auf ihre kritische Interpretation verwenden. Was aber das Schlimmste ist, Hebbels eigene Gedichte fügen sich oft nur gewaltsam seiner Theorie.

Eine andere Möglichkeit, den Gedichten näher zu kommen, besteht darin, das Schwergewicht der Untersuchung in den dichterischen Schaffensprozeß zu verlegen und aus diesem Technik und Wertung der Gedichte abzuleiten. R. M. Werner hat in diesem Sinne einen bemerkenswerten Versuch in seinem schon erwähnten Werk: „Lyrik und Lyriker" unternommen. Auch Scheunert scheint diesen Standpunkt zu teilen, wie aus dem angeführten Aufsatz der Dessoirschen Zeitschrift hervorgeht. Aber auch dieser Weg ist nur beschränkt gangbar, insoweit nämlich entsprechende Dokumente für den Werdegang der Gedichte zur Verfügung stehen; übrigens wird man auch dann noch die ganze Untersuchung auf eine schwankende Grundlage stellen müssen, denn die Geheimnisse des dichterischen Schaffens gehören zu den schwierigsten psychologischen Fragen.

Es bleibt noch übrig, von den Gedichten selbst und von ihren Wirkungen auszugehen. Diese beiden Faktoren stehen dem Interpreten unmittelbar zur Verfügung: die Gedichte im Text, die Wirkungen in seiner eigenen Seele. Damit hat er einen festen

Standpunkt. Alle anderen Gesichtspunkte sind ihm alsdann willkommen zur Erklärung der Gedichte und zur Verstärkung des ästhetischen Eindruckes, aber nicht als Ausgangspunkt.

In diesem Sinne will auch ich die Gedichte analysieren und ihrer Wirkung auf den empfänglichen Hörer nachgehen, alsdann die Gründe dieser Wirkung aufsuchen und deren gesetzmäßigen Zusammenhang festlegen. Ich beabsichtige also keine Ästhetik Hebbels zu schreiben, sondern eine ästhetische Untersuchung darüber zu bringen, wie und warum Hebbels Gedichte auf uns wirken.

Bei meiner Arbeit bin ich induktiv vorgegangen. Ich habe die Kunstmittel in jedem einzelnen Gedicht festzulegen versucht und dann die gewonnenen Ergebnisse mit einander verglichen; so entstanden neue Resultate, die in fortwährender Vergleichung schließlich sich zu einer Theorie zusammenschlossen. Jetzt bei der Darstellung des Gefundenen halte ich den umgekehrten Weg für den zweckmäßigeren. Von der induktiv gefundenen Theorie ausgehend will ich jetzt deduktiv Hebbels Kunstmittel darstellen und beleuchten.

Hebbels Lyrik wird vielfach als Gedankenlyrik bezeichnet, und sie verdient auch in gewissem Sinne diesen Namen. Da Gedankenlyrik heutzutage künstlerisch nicht gerade hoch gewertet wird, ist es unerläßlich, etwas bei prinzipiellen Fragen über Kunst und Lyrik zu verweilen.

Die Grundlage aller Kunst ist sicher die Gefühlswelt des Menschen. Gefühle sind die wesentlichen Merkmale des Erlebnisses, das im Künstler zur Gestaltung durch das Kunstwerk drängt, Gefühle sind auch die letzten Wirkungen aller Kunst im Genießenden, nicht nur bei Musik und Lyrik, auch bei Epos und Drama, bei Malerei und Plastik. Die anschaulichen Vorstellungen, die bei den beiden letzten Gruppen in besonderem Maße auftreten, stellen nur Zwischenglieder dar, welche ermöglichen, viel kompliziertere Gefühle zu erregen, als Musik und Lyrik meist fertig bringen. Diese komplizierten Gefühle treten nur seltener in das Oberbewußtsein und verschmelzen zu jenem eigentümlichen Bewußtseinsinhalt, den man mit „Stimmung“ bezeichnet.

Nicht alle Gefühle können aber als künstlerische gelten, sondern es wird von ihnen verlangt, daß sie sich durch Qualität oder Intensität von den alltäglichen unterscheiden und in ihrer Summe eine Befriedigung hervorrufen. Diese Definition ist zweiteilig; der erste Teil bestimmt den stofflichen Charakter der Gefühle, der zweite bringt den Begriff der Form hinein und verlangt, daß die Gefühle so miteinander in Beziehung treten müssen, daß als Produkt eine Befriedigung resultiert. Befriedigung ist hierbei im denkbar weitesten Sinne gefaßt als das Lustgefühl, das eine in sich harmonisch geschlossene Gefühlskette stets auslöst, mag sie auch an und für sich unlustbetont sein.

Die Poesie, denn auf sie beschränke ich mich im folgenden der Einfachheit halber, kann nun solche Gefühle am einfachsten hervorrufen, wenn sie ihre Stoffe der Welt der Erscheinungen entnimmt, die ja alle für uns mehr oder weniger gefühlsbetont sind. So kommt es, daß die meisten Dichter sich absichtlich auf die Schilderung des Tatsächlichen, „des Lebens", beschränken, sei es in der Natur im engeren Sinne, sei es in der Seele des Menschen. Sie finden hier dichterische Stoffe in Hülle und Fülle und ebenso reiche Gelegenheit, starke und schöne Gefühle wachzurufen.

Während nun eine Klasse von Dichtern *nur* darauf ausgeht, Gefühle wachzurufen, Stimmung zu erzeugen, streben andere vorerst die sogenannte *Anschaulichkeit* an, d. h. sie suchen durch geschickte Auswahl der Mittel die wesentlichsten Wirkungen irgendeiner Naturerscheinung auf unsere verschiedenen Sinne hervorzuheben und zugleich unsere Phantasie anzuregen, damit wir aus uns heraus das vom Dichter angedeutete Bild ergänzen, bis wir es fast sinnlich wahrzunehmen glauben und uns dann an den wechselnden Gefühlen erfreuen, die es in uns auslöst.

Analog suchen andere Dichter ihren Seelenzustand oder den eines anderen Menschen uns so klar zu machen, daß wir ihn gewissermaßen mit erleben mit all seiner Angst und Lust. In den beiden letztgenannten Fällen wird also von den Dichtern im Hörer außer den Gefühlen auch Anschaulichkeit erstrebt, letztere aber nur als Mittel zum Zweck.

Immer aber nehmen die Dichter die Wirklichkeit zum Ausgangspunkt, mögen sie dieselbe auch nachher noch so sehr mit Hilfe der Phantasie umformen oder in Gefühle zerfließen lassen. Von diesem tatsächlichen Dichterbrauch aus ist es nur ein Schritt, daß Künstler und Kunstrichter erklären, das Gedankliche, d. h. Unsinnliche, Unanschauliche, gehöre überhaupt nicht in die Kunst, am wenigsten in die Lyrik. In unseren bisherigen Untersuchungen ist uns noch kein Punkt aufgestoßen, der dieses Verdikt rechtfertigen würde.

Um die Frage zu entscheiden, müssen wir dazu zurückkehren, was wir als Endzweck aller Kunst aufstellten: Gefühle zu erwecken, die sich durch Qualität oder Intensität von den alltäglichen unterscheiden und in ihrer Summe eine Befriedigung hervorrufen. Zunächst muß also untersucht werden: Gibt es Gedanken, die an sich von solchen Gefühlen begleitet sind? Dies wird niemand bestreiten. Sowohl in dem Menschen, der einen Gedanken hervorbringt als auch in den Individuen, denen er mitgeteilt wird, entstehen manchmal starke und schöne Gefühle, wohlgemerkt manchmal, nicht immer. Also muß hier eine Sichtung der Gedanken vorgenommen werden. Zunächst sind die alltäglichen auszuschalten, die Gewohntes formulieren und sozusagen ohne jedes Gefühlsmoment sind. Aber wenn man weitergeht, wird sich noch eine andere Teilung zeigen. Gehen wir einmal auf die Logik zurück, die uns in den verschiedenen Urteilsarten zu einer Scheidung der Gedanken verhilft. Urteile sind ja nichts anderes als formulierte Gedanken. Es gibt nun apodiktische, assertorische und problematische Urteile. Davon fallen die apodiktischen für unsere Betrachtung ganz weg, denn wegen ihrer Denknotwendigkeit sind sie alltäglich und die Gefühle, die sie auslösen, fast nicht zu merken. Etwas besser steht es mit den assertorischen Urteilen. Sie formulieren Tatsachen. Diese können für uns in hohem Maße gefühlsbetont sein, wenn die ausgedrückte Tatsache — neu ist. Aber sie kann uns nur einmal neu sein, und wenn sie uns zum zweiten Mal mitgeteilt wird, treten die Gefühle zurück. Also hätte ein Kunstwerk, das ein assertorisches Urteil als Grundidee nimmt, nur vorübergehenden Wert. (Hier ist natürlich immer nur die Rede davon, daß

ein Urteil an sich Gegenstand eines Gedichtes wird, nicht aber daß es als Mittel dient, um ein Bild der Innen- oder Außenwelt zu entwerfen.)

So bleiben schließlich nur die problematischen Urteile übrig. Sie sind sicher gefühlsbetont, ja man kann sagen, sie sind Kinder des Gefühls. Jeder Mensch fühlt einen Drang in sich, gewisse Fragen zu lösen, die großen und kleinen — ewigen Fragen der Menschheit. Diesem Gefühl, diesem Trieb kommt er durch Formulierung der problematischen Urteile nach. Sie haben einen doppelten Gefühlscharakter: erstens den der Befriedigung, daß wieder einmal eine Antwort auf die Frage der Sphinx gefunden ist, dann aber zweitens das Gefühl der Unsicherheit, daß die neue Antwort doch wieder nicht ganz richtig ist. Diese Unsicherheit gehört eben zum Wesen des problematischen Urteils und bildet mit der zugleich auftretenden Befriedigung einen Gefühlskomplex, der genau unserer Kunsttheorie entspricht und sich auch bei wiederholter Aufstellung des problematischen Urteils nicht verflüchtigt.

Jetzt kommt eine weitere Forderung der Kunst: Der Gedanke muß so formuliert werden, daß die begleitenden Gefühle erhalten, vielleicht sogar gesteigert werden.

Nun sind Gefühle ja in einer Hinsicht Feinde des Gedankens. Schon in dem Augenblick, da ein Mensch einen hohen Gedanken erfaßt, sucht er oft die begleitenden Gefühle zu unterdrücken, um Klarheit zu bekommen. Dies gilt sicher für die streng wissenschaftliche Ausarbeitung. Bei ihr wäre es, was Wissenschaftlichkeit angeht, ein ideales Verfahren, wenn die Gedanken so entwickelt werden könnten, daß die Gefühle ganz unterdrückt wären. Dann würden die Gedanken in unübertreffbarer Klarheit erscheinen. (In Praxi kann und will natürlich die Wissenschaft dieses Ziel nicht erreichen, denn in dem Augenblick, wo sie die Gefühle ausschalten würde, hätte sie zugleich ihr Ende erreicht, da die Gefühle ja auch den Trieb zum Weiterarbeiten bedingen, und dieses dann auch fortfiele.) Auf jeden Fall aber zeigt die Wissenschaft die notwendige Tendenz, die Gefühle in den Hintergrund treten zu lassen. In dem Drang, Probleme

zu lösen, stehen der Gelehrte und der Künstler auf gleichem Boden. in der Antwort auf die Probleme scheiden sich sofort ihre Wege. Der Gelehrte sucht eine Antwort, die möglichst wahr, der Künstler eine solche, die möglichst gefühlsbetont ist. Noch weiter gehen sie in der Formulierung auseinander, der Gelehrte sucht die begleitenden Gefühle zu unterdrücken, der Künstler sie zu erhalten und zu steigern. Wie soll nun aber der Künstler den Gedanken ausdrücken?

Um weiterzukommen, wollen wir uns einmal fragen, woher denn eigentlich die Probleme kommen. Liegen sie a priori in uns fertig oder leiten wir sie empirisch ab? Hebbel würde wohl geneigt gewesen sein, die Frage im ersteren Sinne zu beantworten. In Wirklichkeit liegt wohl die Wahrheit in der Mitte. A priori steckt in jedem Menschen der Hang zu Problembildungen, das einzelne Problem aber wird erst empirisch abgeleitet aus der Welt der Erscheinungen. Also liegt es nahe, daß das Problem bei seiner künstlerischen Gestaltung wieder zu den Erscheinungen, die ja anerkanntermaßen mannigfach mit Gefühlsmomenten verknüpft sind, zurückkehren muß. Nun könnte man einwerfen, daß dann die Gefühle doch wieder nur durch die Wiedergabe der Erscheinungen ausgelöst würden, und die Idee künstlerisch wertlos und ein unnützer Ballast sei. Dem ist aber nicht so. Inmitten des Feldes der Erscheinungen besitzt die Idee ihre eigenen Gefühlsmomente, die, wenn sie auch durch die Erscheinungen bedingt sind, diesen doch ohne die Idee fehlen. Die Idee ist über die Welt der Erscheinungen hinausgewachsen, hat sich in den höheren Regionen geklärt und kehrt nun zu den Erscheinungen zurück, um sich mit ihnen zu schmücken. Die Idee hat wahres Leben nur inmitten der Erscheinungen, sie gibt aber auch den Erscheinungen neues Leben, neue Werte.

Der Dichter muß also versuchen, die Welt der Erscheinungen mit der Idee zu vereinigen. Dies kann nun in zweifacher Weise geschehen. Erstens, indem der Gedanke durch Vergleiche und Bilder, durch Hinweise auf die Natur (im weitesten Sinne genommen als Innenwelt und Außenwelt) illustriert wird, zweitens dadurch, daß der Gedanke in ein Naturgeschehen hineinwächst, sodaß das Naturgeschehen zu einem Symbol des Gedankens wird.

Diese beiden extremen Fälle sind durch mancherlei Übergangsformen miteinander verbunden. Die Bedeutung der Bilder bezw. der Symbole liegt dabei nicht darin, daß sie die Idee gewissermaßen als Belege stützen, sondern ausschließlich in ihren Gefühlsqualitäten.

Kehren wir zu Hebbel zurück. Er gehört zu denjenigen Dichtern, die es versucht haben, das Gedankliche in der Lyrik ausgiebig zu verwerten, aber es sind, unserer Theorie entsprechend, immer nur problematische Gedanken, die er als Motive seiner Gedichte benutzt. Bei ihm sieht es fast so aus, als ob die Probleme a priori in seiner Seele gesteckt hätten; in Wirklichkeit aber ist sein Geist so schnell über die Erscheinungen hinweg zu den Problemen vorgedrungen, daß die Erscheinungen gar nicht für sich in seinem Bewußtsein Wurzel faßten. Erst allmählich gingen ihm rückblickend die Augen auf. So finden wir die beiden eben erwähnten Gestaltungsmöglichkeiten der Gedankenlyrik in der für Hebbel natürlichen Reihenfolge, zuerst Gedankengedichte, in denen die Natur nur als Illustration dient, dann schließlich nach einer staffelweisen Entwicklung Gedichte, die ein symbolisches Naturgeschehen bringen. In diesem letzten, unstreitig höchsten Punkte trifft Hebbel mit Dichtern zusammen, die den umgekehrten Weg zurücklegten. Sie gingen aus von dem unmittelbaren Anschauen des Lebens, gaben zuerst nur das Tatsächliche künstlerisch aufgefaßt wieder, um dann immer mehr die Darstellung des Lebens zu vertiefen und schließlich mit einer Art Symbolik wie Hebbel zu enden. Also kann dasselbe Ziel auf zwei verschiedenen Wegen erreicht werden, und jeder wahre Jünger der Muse findet ihren Tempel.

IV. Die Gedichte nach der inhaltlichen Seite

Es wurde schon erwähnt, daß Hebbels hervorstechendster dichterischer Charakterzug darin besteht, in allem Probleme zu sehen. Die große und die kleine Welt in ihren wechselnden Beleuchtungen und Farben können ihn als Tatsächlichkeiten nicht fesseln. Überall reißt er die blumige Flur auf und gräbt einen tiefen Schacht, um den Geheimnissen der Erde nachzuforschen. Und nie kann er Ruhe finden. Er sucht immer n e u e Antworten auf die alten Probleme. Dabei ist es ihm im Augenblick ziemlich gleichgültig, ob er das Material dazu christlichen, heidnischen oder pantheistischen Anschauungen entnimmt. Es kommt nur darauf an, mit welchen er sich gerade vorher beschäftigt hat. Die greift er auf und formt sie dem Fall entsprechend zu einem Gedicht, ohne sich damit immer gleich zu diesen Anschauungen ernsthaft zu bekennen. So entstehen all die durcheinanderwogenden Ideen, die in seinen Gedichten zu Tage treten.

Das Heilende der Problemdeutungen liegt nicht in ihrer objektiven Wahrheit, sondern in den Gefühlen, die sie auslösen, in der künstlerischen Schönheit.

Soll deshalb aus Hebbels Gedichten seine Weltanschauung abstrahiert werden, so ist ein kritisches Vorgehen unerläßlich. Dabei läßt sich mit Sicherheit nichts feststellen als ein wogendes Ideenmeer, das sich zwischen sehr weiten Ufern hindurchdrängt und ganz unbestimmt in irgend einer Richtung fortbewegt. Diese Richtung zu bestimmen ist nur dadurch möglich, daß uns Hebbels spätere Ansichten genauer bekannt sind.

Man nehme z. Bsp. das vielumstrittene Gedicht: „Auf ein schlummerndes Kind“ (VI 274):

Wenn ich, o Kindlein, vor dir stehe,
Wenn ich im Traum dich lächeln sehe,
Wenn du erglühst so wunderbar,
Da ahne ich mit süßem Grauen:
Dürft' ich in deine Träume schauen,
So wär' mir alles, alles klar!

Dir ist die Erde noch verschlossen,
Du hast noch keine Lust genossen,
Noch ist kein Glück, was du empfingst;
Wie könntest du so süß denn träumen,
Wenn du nicht noch in jenen Räumen,
Woher du kamest, dich ergingst?

Das ist ein poetischer, kein philosophischer Gedanke, der für den Augenblick das Rätsel des vor dem Erwachen des Bewußtseins lächelnden Kindes in wundervoller Weise löst, der es aber nicht verträgt, daß man ihn über den speziellen Fall zur Allgemeingiltigkeit emporhebt. (Vgl. Zinckes gleiche Ansicht S. 140.) Selbst in einem Gedicht, wie „Die drei großen Tage" (VII 62) ist wieder das ästhetische Moment die Hauptsache, die schöne Dreizahl, auf die das ganze Weltgeschehen zurückgeführt ist. In „Das Leben" (VII 97) ist das Menschendasein auf eine ähnliche dreigliedrige Formel gebracht:

Wie jede dunkle Nacht von zweien hellen Tagen
Umschlungen wird, als wie von einem Reif von Gold,
So ist das Leben auch, das dunkle, eingeschlagen
In zween Himmeln wunderhold;

Wer kennt, in dessen Arm wir aus der Wiege gleiten,
Den ersten Himmel nicht, der Kindheit zugesellt?
Wem hat die Hoffnung nicht den heißersehnten zweiten
Am Lebensende aufgestellt?

Hebbel gibt selbst Winke, die ausgesprochenen Gedanken problematisch zu fassen. Gerade bei den philosophischen Gedichten tritt dies deutlich hervor. Im „Rosenleben" (VII 126) heißt es: „Ich ahne, was als Leben in dir waltet", ebenso in „Auf ein schlummerndes Kind" (VI 274): „Da ahne ich mit süßem Grauen". Das Gedicht „Der Geburtsnachttraum" (VI 255) drückt in den vier letzten Strophen seinen Gedankeninhalt in der Form: „Nun frag' ich mich, ob" aus und läßt die Bejahung dieser Frage offen. „Der Mensch" (VII 107) ist ganz im Poten-

tialis gehalten. Auch in Überschriften drückt sich diese Tendenz aus, so: „Frage an die Seele" (VII 121) oder in der Gedichtausgabe von 1842 (VII 252), „Gott, Mensch, Natur, Anschauungen, Phantasien und Ahnungen in Fragmenten". Am weitesten aber geht Hebbel in „Süße Täuschung" (VI 203), wo er durch die Überschrift die in dem Gedicht aufgestellten Ideen direkt verneint.

Noch ein Moment ist bei der Beurteilung der in den Gedichten ausgesprochenen Ideen zu beachten. Wenn auch im allgemeinen die Idee die Form eines Gedichtes bestimmt, so wirkt umgekehrt auch wieder die Form auf die Idee zurück. So kann das Niveau der Idee durch den ganzen Charakter des Gedichtes hinauf- und hinabgedrückt werden. In „Das Kind" (VII 66) sind die ausgesprochenen Ideen „kindlich", im „Tanz" (VII 72) „volkstümlich", in der „Romanze" (VII 42) „romantisch".

Neben der Fülle von Hebbelschen Gedichten, die ein Problem im Mittelpunkt haben, existiert nun doch eine kleine Reihe, eine Unterströmung, die einfach Tatsächlichkeiten formuliert, ohne zum Problem fortzuschreiten, aber es sind charakteristischerweise keine Tatsächlichkeiten der äußeren Welt, sondern ausschließlich des Seelenlebens.

Zunächst versucht Hebbel, seelische Gefühle künstlerisch zu bewältigen. Nun kommen wir zu der Frage, ob ein Gedicht unmittelbar Gefühle darstellen, oder im Hörer hervorrufen kann. Ein gehörtes Gedicht besteht zunächst aus Klängen, die oft durch Rhythmus und Gleichklang ausgezeichnet sind. Hierdurch werden unmittelbar Empfindungen ausgelöst, die man häufig ebenfalls mit dem Namen Gefühle bezeichnet. Aber diese Gefühle bilden eine engbegrenzte Gruppe, und sie unterscheiden sich nur durch feine Nuancen voneinander. Auf diese Weise kann der Dichter nur einen ganz kleinen Ausschnitt seiner Gefühle mitteilen.

Die gehörten Klänge sind aber mit Bedeutungsinhalten verknüpft, die beim Hören in uns wach werden. Diese Bedeutungsinhalte stellen ausschließlich Vorstellungen dar. Auch der Bedeutungsinhalt des Wortes „Schmerz" ist z. Bsp. eine Vorstellung, kein Gefühl, man kann sagen ein vorgestelltes Gefühl. Also

kann ein Gedicht unmittelbar nur Vorstellungen auslösen, wenn wir von den durch die Klänge hervorgerufenen Empfindungen absehen.

Diese Vorstellungen wecken aber gleich im Augenblick ihres Entstehens Gefühle mancherlei Art. Ja, wenn die Gefühle besonders stark und rasch auftreten, können die bedingenden Vorstellungen ganz im Unterbewußten oder Unbewußten stecken bleiben, und es hat dann den Anschein, als ob die Gefühle unmittelbar erregt seien. Auf jeden Fall aber steht fest, daß der Wortkomplex als solcher, aus dem ein Gedicht besteht, sich unmittelbar nur aus Vorstellungssymbolen zusammensetzt.

Aus dieser Untersuchung folgt als Konsequenz, daß Gefühle erst umgeprägt, in Vorstellungscharakter gebracht werden müssen, um mitgeteilt werden zu können. Dann müssen als zweites Erfordernis, für alle diese Gefühlsvorstellungen entsprechende Worte zur Verfügung stehen. Sofort ergibt sich ein Mangel unserer Sprache. Für die große Menge verschiedenster Gefühle besitzen wir nur eine kleine Anzahl von Wörtern. Es muß also ein Ausweg gesucht werden. Dieser teilt sich in verschiedene Pfade. Entweder man schildert die Vorstellungen, die das Gefühl erregen, oder die Vorstellungen, die dem Gefühl folgen, die aus ihm entstehen und überläßt es der Phantasie, daraus das Gefühl zu rekonstruieren. Unsere Phantasie besorgt dies mit einer Schnelligkeit und Sicherheit, daß wir uns meist gar nicht bewußt werden, auf welch komplizierte Weise das Gefühl in uns zustande kommt. Noch vollendeter ist die Technik, wenn der Dichter uns nur eine Situation schildert, aus der das Gefühl sozusagen unausgesprochen hervorwächst. Diese letzte Technik findet sich beim jungen Hebbel nie so rein, wie etwa in Mörikes: „Früh, wann die Hähne krähn". Am nächsten kommt Mörike vielleicht noch Hebbels „Nachts" (VI 204), aber man braucht nur beide Gedichte einmal nebeneinander zu halten, um den Abstand zu sehen, den Hebbel auch bei seinen unmittelbarsten Gedichten noch von Mörike scheidet. Viel öfter findet sich bei Hebbel die anfangs erwähnte Technik, nämlich, die Vorstellungen zu schildern, die entweder als Ursache oder Folge der Gefühle in der Menschenseele auftauchen. Zwischendurch wird dann

auch immer etwas die Situationstechnik zur Hilfe herangezogen. Gedichte dieser Art sind: „Sehnsucht" (VII 9), „Kains Klage" (VII 10), „Die Nacht" (VII 26), „Ein Gebet" (VII 126), „Die Jungfrau" (VI 199), „Mutterschmerz" (VII 127). Die später S. 63 behandelten Gedichte optimistischen oder pessimistischen Inhaltes könnte man ebenfalls hier anreihen.

Auch Naturgefühle werden in dieser Weise dichterisch dargestellt: „Ein Mittag" (VII 101), „Bei einem Gewitter" (VII 124). In all diesen Gedichten hat Hebbel verhältnismäßig einfache Gefühle zur Schilderung gewählt. Bringt er differenziertere, so verlaufen die Gedichte in langen Vorstellungsreihen, in denen die Phantasie vorwärts und zurück schweift. Die Gedichte stellen alsdann Assoziationsketten dar, die durch das ursprüngliche Gefühl ins Laufen gebracht wurden. Naturgemäß tritt hier das zu Grunde liegende Gefühl hinter der Fülle der Vorstellungen zurück. Es erweitert sich zu dem früher entwickelten Begriff der Stimmung. Diese Gedichte zeigen Hebbels schon damals fein entwickeltes Verständnis für eingehendste psychologische Analyse. Es sind: „Auf ein neues Trinkglas" (VII 118), „Geburtsnachttraum" (VI 255), „Horn und Flöte" (VI 261), „Das alte Haus" (VI 266).

Bei dieser verhältnismäßig kleinen Reihe von Gedichten sind wir ganz von Hebbel, dem Grübler, wie R. M. Werner ihn einmal genannt hat, abgekommen. Fürder werden wir ihn aber nicht mehr zu verlassen brauchen. Wir sahen schon, daß er bei der Schilderung der Gefühle die Technik bevorzugte, die ihm gestattete, die u r s ä c h l i c h e n Vorstellungen mit klar zu legen. Nun kamen ihm aber manchmal Gefühle, deren Ursachen er nicht kannte, die plötzlich da waren, ohne daß er wußte, woher. So sah er sich manchmal von instinktiver Leidenschaft, ein andermal von weltentrückter Sehnsucht ergriffen, manchmal von einer friedlichen Stimmung, manchmal von einer verzweifelten Resignation erfüllt. Für diese Gefühle mußte er auch eine Erklärung finden. Und eine solche scheint mir im „Lied der Geister" (VII 63) vorzuliegen. Es ist wieder kein Gedicht, das als Eckstein der damaligen Weltanschauung Hebbels angesehen werden darf, sondern eine poetische Antwort auf das

oben entwickelte Problem mit Hilfe übernommener und eigener Anschauungen. Die Grundlage des Gedichtes, die vier personifizierten Elemente mit den verschiedenen Charaktereigenschaften, geht, wie schon S. 35 erwähnt wurde, auf Matthisson zurück. Die für Hebbel charakteristische Wendung kommt in den Strophen 5—9. Die von Matthisson nur leise angedeutete Beziehung auf den Menschen wird von Hebbel erweitert, indem er die Elementargeister zu Urhebern der menschlichen Gefühle macht:

„Durchwallt ihm sein Herz den Busen gemach,
Wie durch die Gefilde ein murmelnder Bach,
So hat er den Meergeist, den sanften, gespürt,
Der ihn, wie das murmelnde Bächlein, regiert.

Doch wandelt die Leidenschaft wild ihm das Herz,
Wie Flammen und Gluten verwandeln ein Erz,
So hat, der den Blitz in der Wolke erregt,
Der Feuergeist, mächtig den Menschen bewegt.

Und dehnt ihm allmächtige Sehnsucht die Brust,
Und findet zu klein er die irdische Lust,
Und glaubt er, nun sei ihm das Himmlische nah',
So ist ihm der Luftgeist, der liebende, da.

Doch wenn er nun höher und höher sich hebt
Und tiefer und tiefer die Sorge begräbt,
So düstert ihn plötzlich die vorige Nacht, —
Das ist des schläfrigen Erdgeistes Macht".

Diese poetische Interpretation der Gefühle ist für mich die Hauptsache in dem Gedicht, während die in Strophe 3 und 4 gepriesene Glückseligkeit der Geister im Gegensatz zu den Menschen nur eine übernommene nebensächliche Ausschmückung darstellt, bei der mehr das wankende Irrlichtsglück der Menschen als das selige Geschick der Geister objektive Bedeutung hat.

Eine vertiefte Erklärung der Naturgefühle versucht „Gott" (VII 77). Wenn auch das Naturgefühl auf die Natur zurückgeht,

so ist doch die Verbindung des Gefühles mit der Natur nicht klar. Diese Brücke schlägt, als hinzutretendes drittes Moment, Gott, der zugleich die Naturerscheinung wie die Stimmung in der Menschenseele bewirkt. Diesmal werden also christliche Ansichten zu dem Zwecke benutzt, den im „Lied der Geister“ naturphilosophische erfüllten. Ähnlich wird in „Das Abendmahl des Herrn“ (VII 122) in christlich-symbolischer Weise das höchste menschliche Fühlen zu erklären versucht.

In ausgiebigster Weise beschäftigt sich Hebbel mit dem Problem der Liebe:

Was ist die Liebe? Sag' es mir,
Der Du so vieles weißt!
Du bist ein Dichter: frage an
Bei Deinem Dichtergeist! (VII 115).

Manchmal genügt Hebbel als Antwort ein einfacher Vergleich („Die Mutter“ VII 61), oft wählt er die Romanzenform, wobei das Problem mehr in den Hintergrund tritt, einigemal aber kommt er mit wundervoll poetischen Gedanken, so in „Liebe“ (VII 36) und in „Die Seele“ (VII 125):

Wunden werden nicht geschlagen —
Ach! sie selbst ist eine Wunde,
Die man lange schon getragen,
Bis in einer heil'gen Stunde
Die verwandte Seele naht,
Die, indem sie unverweilt
Sich und uns auf ewig heilt,
Ausersehen ist, zu sagen,
Daß man längst geblutet hat.

Während diese Gedichte die Liebe im allgemeinen behandeln, zeigen „Melancholie einer Stunde“ (VII 98) und „Auf ein altes Mädchen“ (VI 207), wie im bestimmten Fall die Liebe zu Unglück oder zu stiller Resignation führen kann.

Das Problem der Herkunft des Menschen steht ebenfalls im Mittelpunkt einiger Gedichte. Wie die in „Auf ein schlummerndes Kind“ (VI 274) ausgeführte Idee aufgefaßt werden muß,

wurde schon früher klargelegt. Ebenso ist es mit „Frage an die Seele“ (VII 121). Das bedeutendste Gedicht dieser Reihe ist „Der Mensch“ (VII 107). Dieses Gedicht wird in allen bisherigen Interpretationen bei Neumann S. 9, Scheunert S. 207 und Zincke S. 50 als eine fortlaufende Aufstellung von positiven Ideen angesehen, während ich mir nicht helfen kann, die 1. Strophe als die Verneinung einer Idee aufzufassen. Es heißt da:

Und wär' es denn, und wär' ich nicht
Ein neues schönres Leben,
Das schüchtern aus der Knospe bricht
Und mit geheimem Beben
Sich in die dunkle Kette schlingt,
Die, stets hinaufgewendet,
Durch Millionen Geister dringt
Und als ein Gott sich endet;

Hier wird in Frage gestellt, daß der Mensch inmitten der Schöpfung eine Sonderstellung einnehme; es wird trotzig die Möglichkeit angenommen, daß er kein übernatürliches, kein höheres, geistiges Wesen sei, das es in langer Entwicklungskette bis zur Gottgleichheit bringen könne. Wenn es in Vers 3 heißt: „Das schüchtern aus der Knospe bricht“, so ist dies nur bildlich für die Anfänge der geistigen Entwicklung zu nehmen. Dann kommt in der 2. und 3. Strophe die problematische Aufstellung einer neuen Idee:

Und wäre ich der dunklen Kraft,
Die aus demselben Kerne
Die Blume und den Baum erschafft,
Den Himmel und die Sterne,
In ihrer höchsten Schöpferglut
Als Meisterstück entsprungen,
Von jedes Lebens reinster Flut
Auf's innigste durchdrungen; etc.

Hier wird der Mensch naturalistisch als ein Naturprodukt aufgefaßt, das von den anderen Gegenständen der Natur, anorganischen und organischen, nicht wesentlich, sondern nur graduell unterschieden sei. In den Strophen 4—7 werden dann die Konsequenzen dieser zweiten Idee gezogen, daß sie gegen die

erste gar nicht zurückzustehen brauche und geeignet sei, den Menschen mit höchster Freude zu erfüllen, da er dann die Natur als Schwester ansehen könne:

Das wäre schön, das wollte ich
Mit keinem Laut beklagen;
Natur, als Schwester dürft' ich Dich
Alsdann im Herzen tragen;
Ich würde, Schwester, mich durch Dich
Und Dich durch mich verstehen,
In Dir, Geliebte, würde ich
Mein stummes Abbild sehen. etc.

Entsprechend wird dann am Schluß des Gedichtes nicht mehr von dem Ziel als Gott zu enden gesprochen, sondern von einer einfachen Wiedererweckung durch die Schwester-Natur. Der Mensch soll aber nicht als „Sonne" wiederstehen, wie Scheunert S. 211 Vers 56 interpretiert, sondern die Natur weckt ihn als Sonne, d. h. durch die belebenden Strahle der Sonne, die auch eine Erscheinungsform der Schwester-Natur ist.

Eine Entscheidung darüber, welche von den beiden entwickelten Ideen die richtige ist, will und kann Hebbel nicht geben, obschon seine Sympathien entschieden der zweiten zugewandt sind. In einem Spezialfall weiter ausgeführt findet sich die 2. Idee noch einmal in „Rosenleben" (VII 126) vor.

Auch für das Rätsel des T o d e s hat Hebbel eine ganze Reihe poetischer Lösungen aufgestellt. In der „Elegie" (VII 22) und in einigen frühen Romanzen geschieht dies ganz christlich, ebenso auch später in „Der Knabe" (VII 116). Zwischendurch aber erscheinen ganz andere Gedanken, so besonders in dem S. 32 wiedergegebenen Gedichte „Die Toten", das eine direkte Absage an das Christentum enthält:

Nicht brauchend den Himmel,
Den Gott uns verhieß. (Vers 7, 8.)

An die hier ausgesprochenen Ideen könnte man den „Kirchhof" (VII 100) anschließen und dieReihe vonGedichten, in denen Hebbel die Möglichkeit eines Rapportes der Toten mit den Lebenden erörtert. (Der Schäfer VII 113, Nachruf VI 203, Süße Täuschung

VI 203, Offenbarung VI 205.) In all diesen Gedichten sind es durch den Tod getrennte Liebende, die wieder miteinander in Beziehung treten, und man versteht recht gut, wie wieder der Wunsch der Vater des Gedankens ist.

In 3 Gedichten sucht Hebbel eine Antwort auf das Geheimnis der Welt zu geben, in „Die drei großen Tage" (VII 62) erweitert christlich, in „Proteus" (VI 253) vom Standpunkt des Künstlers aus, in „Gott über der Welt" (VII 131) in einer wundervoll poetischen Intuition. Allegorie und Idee sind hier zu untrennbarer Einheit verwachsen. Früher (VII 107) war die Natur als Schwester des Menschen dargestellt worden, jetzt ist sie die Schwester Gottes, der in dem Gedicht als sprechend gedacht ist:

Ich wandle durch den langen bunten Reigen
Von Welten, der die Schwester mir verhüllt,
Und doch zugleich in demutvollem Neigen
Von ihrer treuen Liebe überquillt etc.

Man sieht also, daß 2 grundverschiedene Probleme der poetischen Anschauung nach identisch dargestellt sind. (Vergleiche auch Scheunerts Interpretation des Gedichtes S. 201 ff., die in ihrer Art glänzend ist.)

Das einzige, was als Hebbels Weltanschauung aus all diesen Gedichten mit Sicherheit zu abstrahieren ist, läßt sich in folgende Worte fassen: Die christlichen Gedanken, die anfangs für Hebbel unstreitig eine Weltanschauung von objektiver Gültigkeit bedeuten, verblassen zu Symbolen, die nach und nach immer spärlicher verwandt werden. An ihre Stelle treten neue, nicht transzendente Symbole, die hie und da die Tendenz zeigen sich zu einer neuen Weltanschauung zu verdichten. Hinter den Symbolen aber stehen die ewigen Menschheitsprobleme, und das immerwährende Ringen mit ihnen ist das wesentliche Merkmal von Hebbels Dichterseele.

Dieser Übergang vom Jenseitigen zum Diesseitigen zeigt sich am besten bei d e m Problem, das eigentlich im Mittelpunkt von Hebbels ganzem Leben stand, bei dem Problem des Grundes der L e i d e n und Widerwärtigkeiten dieser Welt. Gerade mit dieser Frage mußte Hebbel infolge seiner ungünstigen Lebensverhältnisse sich fast täglich abfinden. Alle Gedichte dieser Art sind Selbsterhaltungen, die er schuf, um nicht vom Leben erdrückt zu werden. In den ersten Gedichten (Zum Licht VII 3, An die Unterdrückten VII 12, An einen Verkannten VII 40, Fragmente VII 38) soll der Hinweis auf eine Belohnung im Himmel und auf die hohe Bestimmung des Menschen der Not den Stachel nehmen. Aber auch diese religiösen Motive tragen das Moment der Unsicherheit in sich. Sie haben einmal getröstet, oft getröstet, nun versagen sie in alter Form, sie müssen in neuen Farben aufgefrischt werden, damit sie noch einmal ihr Trosteswerk vollbringen können. Zugleich aber zeigen diese Gedichte immer häufiger Stellen, die den Lohn für die leidenden Guten und die Strafe für die jubilierenden Bösen auf das Diesseits verlegen. Schon in „Zum Licht“ (VII 3) heißt es, nicht Gott sondern

Das Laster straft den Frevel, den es schuf (Vers 16).
In eig'ner Brust ein höh'rer Richter thront (Vers 22).

„An die Unterdrückten“ (VII 12) sagt schon deutlicher:

Das Laster sättigt sich im Überdrusse,
Und Gift wird sein Genuß schon im Genusse (Vers 7—8)
Verleumdung schlägt sich selbst den Rücken ein,
Der Neid saugt Gift aus seiner eignen Quelle,
Haß muß sich selber der Vernichtung weihn (Vers 26—28).

Ein Übergangsgedicht, in dem fast ausschließlich der Wert, den das rechtschaffene Leben in sich selbst trägt, gepriesen wird, wenn auch immer noch christliche Gedankengänge mitspielen, ist „An die Tugend“ (VII 14). Dann aber wird Tugend zu „Selbstvertrauen“ (VII 59) und damit das Transzendente auf Seite geschoben. Ebenso in „Widmungsgedicht“ (VII 107).

Aber die Leiden des Lebens sind immer noch da. Da müssen andere Linderungsmittel gesucht werden: „Erinnerung“ (VII 12), „Freundschaft“ (VII 21), „Erinnerung und Hoffnung“ (VII 65). Wie wenig objektiven Wert aber all diese Aufstellungen haben,

zeigt wieder rasch ein Vergleich mit dem Gedicht „Erinnerung" (VII 67), in dem die Erinnerung genau im umgekehrten Sinne als verderbenbringende Sirene geschildert wird.

Ein einfaches Hinwegtäuschen über den Schmerz durch Vorgaukeln schöner romantischer Bilder in der Art, wie eine Mutter ihr weinendes Kind in den Schlaf singt, zeigen „Der Quell" (VII 16) und „Das Kind" (VII 74). Einmal rafft sich Hebbel auch zu der Behauptung auf, daß die Leiden der Menschen nur Einbildungen seien: „Leiden der Menschheit" (VII 45), aber alle Ausflüchte helfen nichts, er muß endlich Farbe bekennen: Optimismus oder Pessimismus. Da ist es nun wieder so ganz charakteristisch für Hebbels jugendliche Weltauffassung, daß wir in seinen Gedichten alle Schattierungen vertreten finden vom äußersten Optimismus bis zum verzweifeltsten Pessimismus und darüber hinaus wieder zu einer Auflösung desselben. Optimismus und Pessimismus liegen in ewigem Kampf miteinander, und im Hintergrund glänzt wie ein schönes, schon etwas vergilbtes Heiligenbild das Gottvertrauen.

Das Lied (VII 34) gipfelt in dem bei Hebbel sehr überraschenden epikuräischen Lebensgrundsatz:

Drum, eh's der Sturm von hinnen reißt,
Nehmt der Stunde Blümchen hin. (Vers 48, 49).

Etwas gedämpft klingt die nämliche Note in „Künstlerstreben" (VII 71) durch. Ein starker Optimismus, der aber die Bedeutung der Leiden nicht verkennt, kommt zum Ausdruck in „Freude" (VII 46) und in der Antwort auf die redliche Warnung eines ehr- und achtbaren Bürgermannes an einen jungen Poeten (VII 84).

Den Übergang zum Pessimismus bildet „Im Garten" (VII 80). Nun kommt eine ganze Reihe von Gedichten, die ein immer trüberes Antlitz zeigen: „Hoffnung" (VII 47), „Dichterlos" (VII 58), „Der arme Vogel" (VII 80), „An einen Jüngling" (VII 81), „Was mich quält" (VII 98), „Für wen?" (VII 130). „Auch Vogelleben" (VII 120) halte ich im Gegensatz zu Scheunert (S. 28) für pessimistisch.

Wieder andere Gedichte finden doch noch einen Ausweg aus dem Pessimismus, teils in ritterlicher Tapferkeit: „Fragment" (VII 53), „Mein Vorsatz" (VII 53), „Der Wahrheitsfreund"

(VII 71), „Stammbuchblatt" (VII 124), teils durch kindliche Ergebung: „Mein Glück" (VII 58), „Morgen und Abend" (VI 264), „Edles im Staube" (VII 48). Eine ganz eigenartige Auflösung des Pessimismus bringt der „Schmetterling" (VI 196). Die Schönheit des ganzen Vorganges versöhnt hier mit der bitteren Tragik.

Eine letzte Gruppe von Gedichten preist aber gerade den Schmerz als die Quelle des Großen und Erhabenen, so „Heinrich von Zütphen" (VII 46) und „Die Perle" (VII 53):

Die Schnecke muß erst eine Wunde
Empfangen, wenn aus ihrem Schoß
In ihres Lebens schönster Stunde
Sich ringen soll die Perle los.

So steigt auch aus dem Dornenschoße
Des bleichen Jammers und der Not
Hervor das Herrliche und Große,
Auf der Bedürftigkeit Gebot.

Daß auch Hebbels satirische Tätigkeit in der Verdrehtheit und Widersinnigkeit mancher menschlichen Verhältnisse ihren Ursprung hat, ist ohne weiteres ersichtlich. Die verschiedensten Stände wissen seine scharfen Bemerkungen zu treffen. Auf die Großsprecher und Prahlhänse gehen „Rat ohne Tat" (VII 44) und „Der denkende Max" (VII 45). Eine hochweise Obrigkeit wird verspottet in „Als ich Wielands Abderiten gelesen hatte" (VII 44), „Würde des Volkes" (VII 75), und „Titel und Tittel" (VII 96); die Herrenknechte treffen „Gewisser Leute Freiheit" (VII 47) und „An die Packknechte" (VII 62); den Wahn der Liebenden malen „Verschiedene Bitten" (VII 45) und „Glaube der Liebe" (VII 47). Am schärfsten aber wendet sich Hebel gegen wirklich niedrige Gesinnung in „Auf ein neues Freundschaftsbündnis" (VII 54), „Erhaben" (VII 55) und „Der beweisende Burr" (VII 57). Als eine Beobachtung, die sich ihm in amtlicher Eigenschaft als Untersuchungsrichter darbot, mag „Schluß eines Diebes" (VII 44) gelten.

Manchmal wachsen die Gedichte zu größerem Umfang heran, so daß äußerlich ihre Verbindung mit dem Sinngedicht gelöst zu sein scheint. So gehen inhaltlich noch hierhin „Das Lied vom Schmied" (VII 82), „Ein Bild vom Mittelalter" (VII 79), „Gretchen" (VII 95) und „Den Glaubensstreitern" (VII 65).

Ein besonders ergiebiges Feld für seine satirische Begabung bot sich Hebbel in der Literatur, zu deren Jünger er durch seine Mitarbeiterschaft am „Boten" avanciert zu sein glaubte. Da gerät er bald mit den Kollegen vom Fach in Konflikt und prägt auf sie die bissigsten Verse. Natürlich schweigen die Angegriffenen nicht. Epigramme fliegen hin und her, und um einmal den Streit zu beenden, schreibt Hebbel: „Zwei Lästerern zur letzten Antwort" (VII 70).

Manche von Hebbels satirischen Stücken sind durchsetzt mit demokratischen Tendenzen, die dann in anderen Gedichten noch klarer zu Tage treten. Alle drehen sich um die Forderung der Freiheit für Land und Volk. Diese Forderung hatte anfangs auch einen problematischen Charakter, aber, wie es ja häufig mit Ideen zu gehen pflegt, die ins praktische Handeln umgesetzt werden, verdichtete sie sich am ersten zu einer im Laufe der Entwicklung feststehenden Anschauung Hebbels. Einzig im „Ringreiterfest" (VII 7) Vers 105—108 wird der Segen der demokratischen Freiheit angezweifelt, dann aber wird sie stets verlangt: „Würde des Volkes" (VII 75), „Ein Bild vom Mittelalter" (VII 79), „Das Lied vom Schmied" (VII 82), „Die Schlacht bei Hemmingstedt" (VII 90). Die Gefahren der Freiheit werden aber nicht verkannt, und in „Bild der Freiheit" (VII 87) wird eine gesetzliche Regelung derselben verlangt:

Siehst du den Strom, den Bergeshöhn entquollen,
Die dunklen Wogen majestätisch rollen?
Es steht bei dir, ob er auf seinem Pfad
Dir Segen bringend, ob verderbend naht.

Grab ihm ein Bett, so wird er deine Auen
Erquicken und zur Fruchtbarkeit betauen;
Doch stemmst du dich entgegen seinem Lauf,
So geht dein Acker, samt der Frucht, darauf!

V. Bildersprache

Nachdem im vorigen Kapitel die inhaltliche Seite der Hebbelschen Gedichte, mit anderen Worten die ihnen zu Grunde liegenden Ideen betrachtet wurden, ergibt sich jetzt die Aufgabe, die formale Seite näher zu erörtern, wie Hebbel bei der künstlerischen Ausgestaltung seiner Gedanken vorgeht. Daß er dies mit Hilfe einer sich stetig fortentwickelnden Bildersprache bewerkstelligt, wurde schon früher festgelegt.

Die Fülle der Bilder fällt gleich beim ersten Blick in Hebbels Jugendlyrik auf. Das blitzt und funkelt durcheinander, daß man oft geradezu geblendet ist und den vielartigen Eindrücken nicht zu folgen vermag. Ein besonders charakteristisches Beispiel ist das Gedicht: „An einen Verkannten" (VII 40):

Sei verkannt! Laß dich nur Nacht umdunkeln!
Deine Tugend wird im Himmelsspiegel funkeln,
Wenn auch nicht im trüben dieser Zeit.
Einst bereitet dir, nicht ernst und hager,
Sanft und mild, der Tod ein ruhig Lager,
Aus den Blumen, so die Tugend dir gestreut.
(Jede Tat, die dir zum Ruhme,
Ward zur Blume,
Die dich dann mit ihrem Duft erfreut.)
Und dich deckt die Nacht mit Tauwindsflügeln —
Hinter ihrer Kammer Riegeln
Träumst du lieblich von Unsterblichkeit.
Klang der Sphären, süß, wie Wiegenlieder,
Die dem Säugling seine Mutter singt,
Tönet in dein kühl Gemach hernieder,
Wo dich die Vergessenheit umschlingt.

Wenn man sich in diese Bildersprache vertieft, stößt man oft auf entzückende Feinheiten, manchmal aber auch auf entschie-

dene Trivialitäten. Hebbel sagt im Ringreiterfest (VII 9) Vers 150—152:

Bin ich denn nicht zierlich,
Bin ich nicht manierlich —
Einen Vorzug hab' ich — ich bin natürlich.

Dies paßt auch auf seine Bilder. „Natürlich" muß dabei in dem Sinne „meiner Natur entsprechend" genommen werden.

So mannigfach auf den ersten Blick Hebbels Bilder zu sein scheinen, so beweist doch eine genauere Analyse, daß sie sich in eine beschränkte Anzahl von Gruppen zusammenfassen lassen. Ja, die Stammbäume der einzelnen Bilder sind nicht einmal sonderlich originell. Es sind dieselben Gebiete, denen auch andere Dichter ihre Bilder entnehmen. Und doch übt Hebbel oft eine viel charakteristischere Wirkung aus. Der Grund dafür liegt in seiner eigenartigen Kombinationsgabe, die ihn befähigt, bekannte Motive zu ganz neuen und eigenartigen Schöpfungen zusammenzustellen.

Eine erste Gruppe könnte man mit dem Ausdruck „transzendente" Bilder bezeichnen. Sie sind dem übernatürlichen Leben entnommen und bilden somit eine Ausnahme zu der S. 50 entwickelten Theorie, daß die Gedanken bei ihrer bildlichen Formulierung auf die Welt der Erscheinungen zurückgreifen sollen. Darin, daß sie diese Bedingung nicht erfüllen, liegt auch eine Gefahr für sie. Sie arten leicht in hohles Pathos aus, wenn sie nicht mit besonderem Geschick verwandt d. h. wieder in etwa vermenschlicht werden. Dann aber erfüllen sie den Zweck, den Bilder überhaupt haben, nämlich Gefühle zu erwecken oder zu steigern, nicht nur bei religiös ergriffenen, sondern überhaupt bei allen poetisch empfänglichen Menschen.

Himmel hat die Bedeutung von „höchstem Glück". Im selben Sinne werden gebraucht: himmlisch, himmelvoll, Himmelsblume, Himmelsfrieden, Himmelsglanz, besonders in der allerfrühesten Zeit. Wenn nun ein Liebender in den Augen seiner Laura das höchste Glück sieht, dann werden ihre Augenlider zu Himmelstüren, und er singt:

Laura schließt die holden Augenlider,
Meine Himmelstüren tun sich zu. (VII 96.)

Die Hölle drückt im Gegensatz zum Himmel — Unglück und Verzweiflung aus. Gott tritt häufig in Bildern auf, noch häufiger der Plural Götter, allein oder in Verbindungen, wie „Götterlust, Götterfunken, Göttertrank etc." Eine besonders feine Umschreibung wendet Hebbel für einen sanften stillen Abend an. Er nennt ihn: „einen Hauch aus Gottes Mund" (VII 77). Die Engel gelten natürlich als besonders vollkommene Wesen. Hebbel beehrt meist Kinder mit dieser Bezeichnung, so (VII 76).

> 's tät auch wie Engel blühen.

Ferner (VII 29 Vers 29), (VII 31 Vers 87). Eine außerordentlich packende Wirkung erzielt Hebbel, wenn er die Mutter Gottes in ein Bild einführt:

> Wohl war die Jungfrau lieb und mild
> Des Heilands Mutter Ebenbild. (VII 29.)

Diesen Gedanken spinnt das Sonett „Ein Gebet" (VII 126) weiter aus, wo die Liebe zum Gottesdienst wird. Das Gedicht ist ohne jede Frivolität, rein aus der staunenden Ehrfurcht vor dem Geheimnis der Liebe geschaffen:

> Sie war mir rein und göttlich aufgegangen,
> Sie schien dem Kreis des Lebens still entrückt,
> Und menschlich weinend, aber doch entzückt,
> Als sanfte Mittlerin des Herrn zu prangen.
>
> Ich sagte: bitt für mich in dieser Stunde!
> Da fühlte ich mich glühender umwunden
> Und heiß, wie nie, geküßt von ihrem Munde,
>
> Indes ihr Auge himmlich sich verklärte,
> Und was sie betete und Gott gewährte,
> Das hab' ich tief an ihrem Kuß empfunden!

Ein andermal faßt er die Geliebte als Heilige auf (VI 200), oder er erzählt, daß er die Gestalt seines Großvaters in der Erinnerung behalten habe, „wie die Nische den Heiligen". (VI 256.)

Alle diese transzendenten Bilder erheben die Gedichte über den Alltag zu einer Art religiöser Weihe, geben ihnen den Hintergrund des Ewigen und der Unendlichkeit.

Eine ähnliche Wirkung erzielt eine 2. Gruppe, die „kosmischen" Bilder, die allerdings nur die Gefühlsmomente des Erhabensten der sichtbaren Welt in ein Gedicht einströmen lassen können. „Licht, Sonne, Sterne, Mond" sind Ausdrucksweisen für Schönes und Erstrebenswertes; das Herrlichste aber, was Hebbel kennt, ist das häufig auftretende „Morgenrot". In dem Gedicht (VII 21) redet er z. Bsp. von „der Freundschaft edlem Trieb, dem hehren Strahl vom Himmelsmorgenrot". Für die Kehrseite des Lebens, für Widerwärtigkeiten und Unglück gebraucht Hebbel „Finsternis, Nacht, Nebel, Orkane, Fluten".

Alle diese gigantischen Naturbilder können leicht eine komische Wirkung auslösen, wenn sie einen wenig bedeutsamen Inhalt illustrieren. Schon in der Selbstkritik zu „Sehnsucht" (VII 404) spricht Hebbel von diesem sich leicht einstellenden Mißverhältnis, und in „Die Liebhaber" (VII 101) verwendet er es zur satirischen Charakterisierung des ersten Liebhabers.

Eine etwas bescheidenere Rolle spielt eine Anzahl Bilder, die der anorganischen Natur aus der näheren Umgebung des Menschen entnommen sind und sich für Gedanken eignen, die nicht gerade auf dem höchsten Kothurn einherschreiten. Statt der „Sonne" erscheinen „Fackeln, Flammen, Gluten, Gold, Edelstein, Perlen", statt „Finsternis und Orkanen" — „Schatten, Gewölk, Wind". Auffallend ist, daß „Regen" stets etwas Gutes bedeutet, ebenso wie Tau:

Stärkender Regen des Muts, kühliger Tau der Geduld. (VII 59.)

In der organischen Natur entnimmt Hebbel eine besonders große Anzahl von Vergleichen der Pflanzenwelt.

„Wie denkst du mein?"
Wie eines holden Traumes,
Der schönen Blüt' des blütenreiches Baumes
Der Phantasie, gedenk' ich dein! (VII 97.)

Die Blumen im allgemeinen und einzelne Arten, wie Rosen, Lilien, Myrthen, Vergißmeinnicht kommen sehr häufig vor, oft

in stereotypen Wendungen, manchmal aber in entzückenden neuen Kombinationen. Ich führe zwei Beispiele an, wo Blumenbilder mit kosmischen Bildern zu vollendeter Wirkung vereinigt sind:

(Wenn einst) in den Schlund der Nacht, der gräulich sich erweitert,
Ein Blümlein in den Abgrund fällt — — (VII 63)
Einerlei, ob ich schlief! Stellte der Baum ja doch
Mit den Blättern, in Sonnengold
Eingefaßt, und das Blau, welchem die Sonn' entblüht,
Freundlich vor mich den schönsten Traum. (VII 101.)

In der Tierwelt bevorzugt Hebel den „Vogel". Wenn der Gattungsname gebraucht wird, bedeutet er stets etwas Sympathisches, dagegen werden mißliebige Menschen mit „Raben und Krähen" bezeichnet. Überhaupt scheint Hebbel eine Vorliebe für die fliegende Welt zu haben. „Schmetterlinge und Bienen" begegnen öfters, von Kriechern „Schnecke und Raupe", von Vierfüßlern „Hund, Bär, Esel". Ein Mal hat sich Hebbel der Tierfabel zu polemischen Zwecken bedient: „Zwei Lästerern zur letzten Antwort". (VII 70.)

Im Leben des Menschen fesseln Hebbel Anfang und Ende. Aus dem Kinderleben nimmt er eine Fülle von Motiven:

Klang der Sphären, süß, wie Wiegenlieder,
Die dem Säugling seine Mutter singt. (VII 41.)
Da wärest einem Kinde du vergleichbar,
Das aus dem Schlaf erwacht und mit Vergnügen
Die Brust der Mutter trinkt in vollen Zügen. (VII 122.)

Auch der Tod, und alles, was mit ihm zusammenhängt, muß Bilder von stärkster Wirkung beisteuern:

Die Nacht ist so düster, sie scheint ein Sarg,
Worin der glänzende Tag sich verbarg. (VII 68.)
Die Nacht ist stumm, die Nacht ist still,
Wie, wenn sie Tote wecken will. (VII 128.)

„Das war meinem Glücke der Leichenstein" (VII 69), Gottes Güte ist „die Lampe in der Totengruft" (VII 77). „Die kahlen Bäume stierten mich seltsam an, Wie aufgestandne Tote, die

nur den Sarg, Nicht Ruh, erhielten". (VII 100.) Wenn die Liebe zerfließt, dann wird das Herz zum „eignen Totengräber" (VII 99).

Ein besonderer Zweig der Bildersprache ist die Personifikation. Um einen abstrakten Begriff oder einen anderen dem sinnlichen Vorstellungsvermögen schwer faßbaren Gegenstand näher zu bringen, läßt ihn der Dichter in das Bild eines Lebewesens, meist eines Menschen, hineinwachsen und interpretiert dann die Eigenschaften des ursprünglichen Gegenstandes als Äußerungen des bildlich gedachten Lebewesens. Auch hier wird wieder eine Steigerung der Gefühlsmomente hervorgerufen, indem die Eindrücke, durch das sinnlich vorstellbare Bild geschärft und verstärkt, tiefer in die Seele des Hörers einschneiden.

Abstrakte Begriffe, besonders Tugenden, stellt Hebbel oft wie Schiller als Frauengestalten dar, so ist die Erinnerung „die lange dunkle Fei" (VII 67), Glaube und Vertrauen sind „Zwei Schwestern, hehr und groß" (VII 38), die Freiheit ist „die allerschönste Braut" von Dithmarschen (VII 90).

Wirkungsvoller ist Hebbel, wenn er Personifikationen in die leblose Natur hineinträgt. Hier ist es zwar oft schwer, die Grenze zu ziehen, wo eine gesteigerte Ausdrucksweise aufhört, und die Personifikation anfängt. So wirkt (VII 32):

Bleich huschten am Himmel die Sterne,
Der Wind pfiff eisig und kalt,

fast wie eine Personifikation und ist doch streng genommen nicht als eine solche anzusprechen. Deutlicher sind:

Durch den Schleier der Nacht lächelt der sanfte Mond,
Wie ein Jüngling die Braut, freundlich die Schöpfung an
(VII 26)
Blutrot, blutrot grinset mir die Sonne (VII 11).

Die Nacht wird von Hebbel mehrmals als ein geheimnisvoller Vogel gedacht:

Und als im düstern Fittig
Die eis'ge Nacht uns verbarg (VII 25)
Und dich deckt die Nacht mit Tauwindsflügeln (VII 41).

Sehr glückliche Personifikationen verwendet Hebbel auch in dem Gedicht: „Bei einem Gewitter" (VII 124).

Erst trübe Stille, ein Bedenken
Der überflutenden Natur:
— — — — — — — — — — — — —
Doch dann des ersten Donners Grollen,
Ein Riesenruf der Leidenschaft.

Hebbel sucht überall seinen Ausdruck zu schärfen, um ihm eine größtmögliche Eindrucksfähigkeit zu sichern. Da fällt eine Anzahl für Hebbel charakteristischer Vergleiche oder zu Phrasen atrophierter Bilder auf, die vom S a u g e n hergenommen sind. Schon (VII 26) klagt das Röselein, „daß tückische Bienen" ihr „mit frevelndem Mund den Saft des Lebens entzogen". Von Rosa heißt es (VII 33): „Der Satan trank des Leibes Blut". Ferner (VII 37): „Dann ins durstige Herz saugst du die Seligkeit". (VII 60): „Der Ritter bebt wie im Wind ein Blatt, Dem der Herbst den Saft entzogen hat". (VII 77): „Da sauge ich, wie eine Biene, Am Blumenkelch, an Gott, dem Herrn". (VII 68): „Der Kuß entsaugt dem Armen Die Seele aus seiner Brust". Solche Ausdrucksweisen stehen hart an der Grenze des Schönen und bereiten oft buchstäblich Schmerz, wenn man sie liest, so z. Bsp. folgendes, ähnlich kühne Bild:

Der Sturmwind schüttelt die Bäume so stark,
Als wollt' er sie quetschen im innersten Mark (VII 68).

Manchmal verwendet Hebbel zufällige Lesefrüchte, um Bilder zu schaffen, die einen fremdartigen, exotischen Eindruck machen sollen. Es liegt etwas von selbstgefälligem Preziösentum darin, das auch später bei Hebbel noch durchschimmert:

Der Doge von Venedig
Trägt nie ein Trauerkleid,
Mein Busen blutet ewig,
Doch klag' ich nie mein Leid. (VII 53.)

Nur im Boden vom Malta, dem felsigten, wachsen die schönsten Rosen, nicht wo der Lenz ewig die Erde umarmt,
Nur auf Fluren des Leidens erblüht unendlicher Nachruhm,
Der so nimmermehr reift auf der Aue des Glücks. (VII 47.)

Aus ähnlichen Gründen gibt sich Hebbel Mühe, seine Gedichte hie und da mit antiken Anspielungen etwas aufzuputzen; aber der

Hörer hat meist den Eindruck des Gezwungenen und Linkischen und fühlt allzugut heraus, daß diese Stellen nicht frei aus Hebbels Seele emporgestiegen sind. Auf einzelne Schnitzer wurde schon S. 36 hingewiesen.

Selbst Trivialitäten bringt Hebbel manchmal zustande. Solche Belege sind zwar immer subjektiv im Sinne dessen, der sie aufstellt, aber sie zeigen doch, daß die Schwelle vom Erlaubten zum Bedenklichen bei Hebbel etwas u n t e r der gewöhnlichen Auffassung des Schönen steht. Eine kleine Auslese möge dies beweisen:

Die Hölle lag „der Verzweiflung am bedornten Busen" (VII 63)

Freundschaft und Liebe gebären das Glück des menschlichen Lebens,
Wie zwei Lippen den Kuß, welcher die Seelen entzückt.(VII 73.)

Das Leben wird zur vorgeworfnen Träber —
Dein Stolz befiehlt — Du schluckst sie ein! (VII 99.)

Aber gestern zog er fort
Zu der Lebensmuse Busen! (VII 110.)

VI. Verbindung von Gedanke und Bild

Eine Untersuchung der Art und Weise, wie Hebbel seine Bilder in den Gedichten verwendet, gewährt einen tiefen Einblick in die Komposition derselben, ja, ich möchte sagen, seine Bilder sind die Ansatzstellen, wo man zufassen muß, um der inneren Struktur der Gedichte beizukommen. Es wurde schon oft hervorgehoben, daß beim jungen Hebbel der Gedanke das erste ist. Aber höchst selten bringt er es fertig, diesen Gedanken rein, ohne Ausschmückung von Bildern, niederzulegen. In größeren Gedichten kommt dies überhaupt nicht vor, man muß schon zu ganz knappen Sinnsprüchen greifen, wo Hebbel gewissermaßen keine Zeit mehr fand, ein Bild einzuflechten. Bei ihnen greift er aber dann zu einem Ersatzmittel, das den Mangel an Bildern aufheben soll. Er komponiert ein Wortspiel, und dieses ist alsdann das sinnliche Gegenstück zum abstrakten Gedanken:

Eins sei ewig in Allem, und Alles sei ewig in Einem,
Aber, hüte dich, Freund, Etwas in Allem zu sein. (VII 40.)

Man ward und wird im Dichterstand
Durch's Anerkennen anerkannt. (VII 44.)

Sonst aber pflegt Hebbel die Gedanken mit Bildern zu durchflechten, so gleich in „Zum Licht“ (VII 3). Aber diese Bilder dienen nur der Darstellung eines bestimmten Teilgedankens, sie sind Vignetten im Text, mehr typisch als individuell ausgeführt und kehren deshalb in den verschiedensten Gedichten in wenig veränderter Form wieder, wie ja auch in alten Büchern die nämlichen Illustrationen sich oft wiederholen. Dies gilt besonders für die früheste Zeit. Genau dieselbe Technik wie „Zum Licht“ zeigen auch „An die Unterdrückten“, (VII 12), „An die Tugend“ (VII 14), „Freundschaft“ (VII 21), „Fragment“ 1. 3. 4. (VII 38, 39), „Unschuld“ (VII 47), „Selbstvertrauen“ (VII 59), „Melancholie einer Stunde“ (VII 98). Die meisten dieser Ge-

dichte weisen eine Fülle von Bildern auf, die aber kunterbunt durcheinander flattern, während die Gedanken eine einheitlich geschlossene Reihe darstellen. Manchmal verwendet Hebbel eine geringe Anzahl von Bildern, die sich durch besondere Kraft auszeichnen und wie ein paar farbige Akzente dem ganzen Gedicht einen bedeutsamen Ton verleihen. Ein Beispeil dieser Art ist „Trennung" (VII 114). Wenn auch diese Bildertechnik sich etwas primitiv ausnimmt, so pflegt sie Hebbel doch, wie die Belege zeigen, während der ganzen Epoche, und es gelingt ihm auch manchmal, in dieser Manier recht vollendete Gedichte zu komponieren, so das Sonett: „An einen Jüngling" (VII 81):

Du trittst so froh, so mutig in das Leben,
So unbekümmert, ohne Furcht hinaus,
Als solltest du in eines Freundes Haus,
Zu einem heitern Gastmahl dich begeben;

Doch grausam wird das Schicksal sich erheben
Und deiner Hoffnung goldnen Blütenstrauß
Entblättern und die Fäden: Schmerz und Graus,
In deines Busens bunten Teppich weben.

Denn ach! Das Leben gleicht der Sphinx. Wohl schön
Und lieblich in der Ferne anzusehn,
Allein sein Rätsel kannst du nicht verstehn.

Und in des Zweifels Molochsarme legt
Es dich hinein, und eine Hölle schlägt
Um dich herum, bis man ins Grab dich trägt.

Man sieht, die Bilder vom Gastmahl, dem Blütenstrauß, dem Teppich, der Sphinx und dem Moloch stehen untereinander in gar keinem Zusammenhang, aber weil sie noch wenig abgegriffen und im einzelnen gut durchgeführt sind, kann das Gedicht nach dieser Seite hin als vollendet gelten.

Es ist klar, daß Hebbel bei dieser Technik nicht stehen bleiben konnte. Wenn verschiedenartige Bilder nebeneinander

auftreten, so ist es unausbleiblich, daß sie auf einander bezogen werden. Lassen sie sich nun gar nicht vereinen, so entsteht eine Störung, die unter Umständen die ganze Wirkung des Gedichtes in Frage stellen kann. Wenn es (VII 41) heißt:

Und dich deckt die Nacht mit Tauwindsflügeln —
Hinter ihrer Kammer Riegeln
Träumst du lieblich von Unsterblichkeit,

so hat Hebbel damit zwei Bilder nebeneinander gestellt, die sich gegenseitig befehden. Auch (VII 77) ist nicht unbedenklich:

Doch wenn ein sanfter, stiller Abend,
Als wie ein Hauch aus Gottes Mund,
Beschwichtigend und mild erlabend,
Herniedersinkt aufs Erdenrund;
Da wird erhellt jedwedes Düster,
Das sich gedrängt ums Herz herum.

Der hereinbrechende Abend kann doch nicht gut zur Folge haben, daß sich ein „Düster erhellt".

Um solche störende Wirkungen zu vermeiden, ist es das Einfachste, daß die Bilder sich aneinander anzuschmiegen suchen. Aber nur ganz allmählich vollzieht sich dieser Vereinigungsprozeß. Die ersten Anfänge zeigen sich in der „Elegie am Grabe eines Jünglings" (VII 22). Der Inhalt dieses Gedichtes zwingt die Bilder zusammen, aber sie gehorchen nur widerstrebend. Ebenso geht es in der Ode „Liebe" (VII 36), wo durch die Beziehung auf den angeredeten Freund Schacht ein natürlicher Halt gegeben ist. Man merkt hier schon deutlich die Neigung der Bilder sich e i n e m Bilde höherer Ordnung zu unterwerfen. Aber eine einheitliche Wirkung wird auch hier noch nicht erzielt. Die Gedichte gleichen den Gemälden einzelner Meister der Romantik, welche auf ihren Bildern einen ganzen Zyklus von Einzeldarstellungen bringen, die nur durch die gemeinsame Idee und eine wunderliche Staffage zusammengehalten werden. Ein Gedicht, das wenigstens von der 3. Strophe an ein straff durchgeführtes Bild höherer Ordnung erkennen läßt, ist „Laura" (VII 50). Hier wird die Entwicklung eines Mädchens mit dem Aufblühen und

Vergehen einer Rose in Parallele gesetzt. Diesem Thema ordnen sich die einzelnen Ausführungen wie Variationen unter.

Bei einem kleineren Gedicht geht die Vereinigung naturgemäß leichter von statten. So ist in „Der Kranz" (VII 46) Hebbel diese neue Technik völlig geglückt, ebenso in „Widmungsgedicht" (VII 107), besonders vollendet in „Ein Gebet" (VII 126) und in „Die Jungfrau" (VI 199). In den beiden letztgenannten Gedichten sind Gedanke und Bild noch durchaus selbständig ausgedrückt, aber nichtsdestoweniger zu völliger künstlerischer Einheit verschmolzen.

Wenn nur e i n Gedanke vorhanden ist, der nur durch e i n Bild illustriert wird, so fällt die Möglichkeit der Weiterentwicklung fort. Solch einfache Gebilde finden sich wieder in den Sinnsprüchen:

Durch ein Vexierglas erscheinen verzerrt die Dinge dir alle:
Also ein düsteres Herz sieht eine düstere Welt. (VII 48.)

Hat ein Gedicht zwei einander entgegenstehende Gedanken, so haben die Bilder in gleicher Weise das Bestreben, zu einander in Kontrastwirkung zu treten:

Ach, dies Nimmerstehenbleiben,
Stetes Rück- und Vorwärtstreiben,
Schärfster Dorn und schönste Blüt',
Der uns ritzt, die uns erglüht! (VII 78.)

Weitere Beispiele dieser Art sind: „Würde des Volkes" (VII 75) und „Antwort auf das Vorige" (VII 84).

Eine eigenartige Technik hat Hebbel, wenn er einen Gedanken, eine Anschauung verurteilen, als widersinnig hinstellen will. Dann überträgt sich flugs dieser innere Zwiespalt auch auf das Bild, das durch seine sinnliche Potenz die Verkehrtheit des Gedankens so recht vor Augen führen kann. Am drastischsten tritt dies in dem „Pro Memoria" (VII 48) hervor. Das Gedicht ist zwar nur eine flott hingeworfene Improvisation, aber als Beleg besonders schlagend:

Befiehl dem Hasen, der den Jäger sieht
Und seine Hunde, freien Willens ihm
Zu nahen sich — er wird es tun — befiehl

Dem schönen Rebhuhn, ausgespanntem Netz
Des Vogelstellers den Besuch zu machen,
Es wird gehorchen, spreche zu dem kranken
Von Furcht und tiefer Reu' gepeitschten Sünder
Dem Teufel, der die Zähn' ihm zeigt, ohn' Zittern
Die Hand zu geben — freudig wird er, dir
Zu Liebe, dem Gebot nachfolgen, aber, Fürst,
Dess' Majestät ohn' End und Anfang ist,
Nur mir befehle nicht, was du getan.

Auch in ernsten Gedichten von höherer literarischer Bedeutung findet sich die nämliche Methode, so gleich in Sinnsprüchen:

Es gleicht, wer jedem zu raten
Statt einem zu helfen wählt,
Einer tüchtig sausenden Mühle,
Der es an Steinen fehlt. (VII 44.)

Ebenso „Hoffnung" (VII 47), „Gewisser Leute Freiheit" (VII 47), „Edles im Staube" (VII 48) und besonders deutlich „An B." (VII 56):

Wird dich in deinem Leben
Des Ruhmes Fittig noch erheben,
So wird's so unbegreiflich sein,
Wie, wenn der Sonne matter Schein
In Grönlands eisbedeckten Zonen
Einst reifte saftige Zitronen.

In allen bisher behandelten Gedichten standen Gedanke und Bild selbständig nebeneinander. Es finden sich aber schon ziemlich früh andere Stücke, die ganz aus Bildern zusammengesetzt sind. Ihr Entstehen ist leicht erklärbar. Sind die Bilder, die dem Gedanken gegenüberstehen, so stark und plastisch, daß sie sich allein halten können, so verdorrt der trockene Gedanke von selbst. Hebbel überschätzt aber anfangs die Geschlossenheit und Lebenskraft seiner Bilder und läßt den Gedanken zu früh fallen. Dann entstehen verzerrte Gebilde, die einen recht verworrenen Eindruck machen. Ein Beispiel ist „Erinnerung" (VII 12):

Im tiefsten Innern des Busens quillt
Eine edle, himmlische Quelle,

Von immer heilendem Balsam erfüllt,
Ihr Wasser, wie Silber, so helle.
Welch' Ungewitter den Menschen umgibt:
Ihr Labetrunk ist ihm nimmer getrübt.

Bis hierhin ist das Bild einheitlich, dann aber heißt es weiter:

Wohl rauschet und brauset die stürmische Flut —
Nicht die Seele kann sie durchwühlen.

Man begreift nicht, woher auf einmal die Fluten kommen; aus der Quelle sicherlich nicht; also werden wohl die von außen andringenden Widerwärtigkeiten des Lebens darunter zu verstehen sein. Es geht aber doch nicht gut an, um die Ausdrucksweise einmal buchstäblich zu nehmen, sich einen Menschen vorzustellen, der im Meere schwimmt und im Busen einen Quell mitträgt. Doch schon springt ein 3. Bild vor:

Wohl brennt des Schmerzes lodernde Glut:
Ihr Labetrunk wird sie kühlen.

Dieses Bild läßt sich wieder mit dem anfänglichen vom Quell vereinen. In der nächsten Zeile sind aber auch die Fluten wieder da:

Ob das Leben ihn wild in die Fluten reißt,
Sie gibt Himmelsfrieden dem ringenden Geist.

Hier hat Hebbel vollständig vergessen, daß das „Sie" der 2. Zeile sich grammatisch immer noch auf „Quelle" bezieht. In der 3. Strophe geht die Konfusion noch weiter, die „Quelle" ist ganz verschwunden, und die „Erinnerung" selbst etwa als seelische Kraft stillschweigend an ihre Stelle getreten. In der letzten Zeile taucht nun noch der zu Grunde liegende Gedanke unverhüllt auf, um die auseinandergefallenen Bilder zusammenzuraffen; aber es ist schon zu spät, die Verwirrung läßt sich nicht mehr beseitigen.

Auf diesen technischen Fehler wurde Hebbel bald aufmerksam. Dies beweist der 2. Teil der schon erwähnten Selbstkritik zu „Sehnsucht" (VII 404), das dieselben Schwächen zeigt. Hebbel sagt da: „Wolken, Hölle, Himmel, alles gehört — gemeinem Verstand nach — unter den Hauptbegriff: Welt. Wer also die

Welt durchfliegt, darf nicht erst Wolken, Hölle und Himmel besonders namhaft machen, sondern es versteht sich von selbst, daß er letztere nicht undurchflogen lassen wird". Einen entschiedenen Fortschritt stellt das „Lied" (VII 34) dar. Es vollzieht sich der nämliche Prozeß, den wir früher S. 76 bei „Liebe" (VII 36) betrachtet hatten, das Zusammenschließen der Bilder zu e i n e m Bild höherer Ordnung, nur sind hier, durch das Fortfallen des stützenden Gedankens, die Entwicklungsbedingungen erheblich gesteigert. Trotzdem stellt das „Lied" nur eine Übergangsstufe dar. Abgesehen davon, daß ziemlich oft doch noch das rein Gedankliche hervorlugt, wird die kaum gewonnene Einheit in den Strophen 5 und 7 durch ganz aus dem Rahmen fallende Bilder wieder gestört. Viel geschlossener in dieser Hinsicht sind eigentlich die 11 ersten Strophen des „Quell" (VII 16), doch tritt gegen Schluß das Gedankliche wieder unverhüllt zu Tage und bricht das Gedicht entzwei. Aber auch der Anfang ist matt und blaß ohne jede individuelle Note. Man glaubt nicht an die Bilder und Gestalten, sondern sieht ein Schattenspiel, das nicht erwärmen kann.

Wieder sind es kleinere Gedichte, die sich zuerst lebenskräftig erweisen. Beispiele dieser Art sind „Die Mutter" (VII 61), „Erinnerung und Hoffnung" (VII 65), „Erinnerung" (VII 67), „Den Glaubensstreitern" (VII 65), „Der Wahrheitsfreund" (VII 71). Der zurückgedrängte Gedanke sucht in den 3 ersten Gedichten noch ein Plätzchen im Text zu behaupten, in den beiden letzten ist er aber ganz auf die Überschrift beschränkt.

Nach und nach gelingt es also Hebbel, den Bildern so viel von seinem Geist einzuhauchen, daß sie selbständig zu leben beginnen. Früher merkte man immer das Zusammengestellte und Absichtliche, man sah die Hände, welche die Figuren in Bewegung setzten, jetzt glaubt man an seine Gestalten. Während Hebbels Geist sonst mit Vorliebe am Gedanken haften blieb und diesen immer mehr vertiefte und analysierte, schafft er jetzt fröhlich an seinem sinnlichen Gegenstück. Damit war auch seiner dichterischen Phantasie die Bahn zu ungezwungener Bewegung freigegeben, und sie ergeht sich auch gleich in ausgelassenen Sprüngen, während Humor und Satire sie begleiten. Ein Kind ihrer tollen Laune ist „Ein Bild aus dem Mittelalter" (VII 79).

Bei der Verfolgung des Entwicklungsganges vom reinen Gedanken zur phantastisch ausgeschmückten Erzählung sind wir jetzt an der Grenze von Hebbels Gedankenlyrik angelangt. Schreitet das Streben nach Selbständigkeit des sinnlichen Ausdruckes noch weiter fort, so kommen wir zu einer anderen dichterischen Form, der Romanze. Bis jetzt war ja noch jedes Glied der angeführten Bilder mit einem bestimmten Gedanken verknüpft, wenn auch der Gedanke nicht ausgesprochen war, jetzt aber wird die Verbindung freier, die Bilder erhalten Zutaten und Ausschmückungen, denen unmittelbar kein gedankliches Gegenstück entspricht. Das Wichtigste aber ist, es kommt Bewegung und Handlung hinein, Personen treten auf, die mit einander in Wechselbeziehung treten, und deren Seele sich die Seele des Dichters unterordnen muß.

Als deutliches Übergangsglied von Gedankenlyrik zu Romanze ist „Der Knabe" (VII 105) zu erkennen. Es treten zwei Personen auf (in den Gedankengedichten war es höchstens eine gewesen), aber diese Personen sind noch Typen, sie haben keine Namen, sondern es heißt „Knabe und Mädchen". Ihr Tun zerfließt noch ganz in Gedanke und Stimmung; man braucht aber nur die Figuren sich etwas präziser zu denken, die Handlung etwas kräftiger, und die fertige Romanze ist da.

Wird das Tun der Personen nicht erzählt, sondern treten sie unmittelbar redend und handelnd auf, so stehen wir am Anfang des Dramas. Hierfür haben wir ein Beispiel in den „Liebhabern" (VII 101). Die äußere Form gibt das Drama her, zum Schluß kommt auch eine dramatische Situation, sonst aber tragen die verschiedenen Personen eine uns wohlbekannte Gedankenlyrik vor.

Die bis hierher betrachtete dichterische Tätigkeit Hebbels fußte ausschließlich auf der Phantasie; die Bilder waren ersonnen und konstruiert. Jetzt aber kommen wir zu Stücken, in denen persönliches Erleben Anlaß zum Gedicht wurde. Sicher sind auch in den früheren Gedichten Hebbels persönlich empfundene Natureindrücke verarbeitet, aber sie wurden in der Phantasie des Dichters auseinander gebrochen und traten nur stückweise hie und da zu Tage. Jetzt aber gelingt es, einen ganzen Natur-

eindruck in ein Gedicht hinüberzuretten. Das Kriterium dafür, ob ein Gedicht auf einen bestimmten Anlaß zurückgeht, liegt in seiner Anschaulichkeit und Lebenswahrheit. Die Phantasie verändert die Dinge, zeigt alles in einem Zauberspiegel; die Erinnerung an etwas Selbsterlebtes ist klar, bestimmt und trotzdem farbig. So glaube ich, daß das Sonett an Ludwig Uhland (VII 99) auf einen selbst empfundenen Natureindruck zurückgeht:

Wie, wenn die Dämmerung das bunte Leben
Schon in den düstergrauen Schleier hüllt,
Ein letzter Strahl dem Abendrot entquillt,
In welchem die Gestalten sanft verschweben;

Da grünt der Hain, wie nie zuvor, da heben
Die Blumen sich, wie nimmer, schön und mild,
Da scheint sich in e i n zauberisch Gefild
Der Himmel mit der Erde zu verweben. —

Bei dieser wundervollen Naturschilderung, die ohne Beiwerk uns ganz befriedigt, vermag Hebbel aber noch nicht stehen zu bleiben; der Gedanke rückt wieder an, das Bild muß seine Deutung haben, und diese kommt in unserem Gedicht etwas überraschend auf eine Huldigung an Ludwig Uhland heraus. Hebbel ist noch kein naiver Dichter, und er mag den Natureindruck auch lange in sich herum getragen haben, bis er ihn in dieser Fassung zum Gedicht formte. Trotzdem ist der Gegensatz zu früher unverkennbar. Man vergleiche nur etwa „Die Nacht" (VII 26) mit unserem Gedicht.

Noch deutlicher geht „Im Garten" (VII 80) auf einen bestimmten Anlaß zurück:

„Was trübte sich dein Auge,
Als du im Garten gingst,
Und eine bunte Nelke
Aus meiner Hand empfingst?"

Mir ward vom Menschenleben,
Du Mädchen, sanft und mild,
Die Nelke, weiß und rötlich,
Ein Grau'n erregend Bild.

Weiß ist es wohl im Grunde,
Doch färben Angst und Not
Mit Blut aus unserm Herzen
So viele Tage rot!

Das Gedicht ist in dieser Gruppe wohl das vollendetste. In anderen Stücken (Der Kirchhof VII 100, Ein Mittag VII 101, Bei einem Gewitter VII 124) ordnet sich der Gedanke der Schilderung des Erlebten immer mehr unter und dient schließlich nur noch als technisches Mittel.

Aber immer ist der Gedanke noch da, es scheint, als ob er um seine Existenzberechtigung kämpfen wolle. Nur in zwei Gedichten fehlt er. Zunächst in „Vogelleben“ (VII 120):

Du blicktest in Geduld,
Gehüllt in dein Gefieder,
Vom kahlen Zweig hernieder,
Vom Sturm noch eingelullt.

Und ruhig trankst du auch,
Im Sterben noch zufrieden,
Den dir ein Gott beschieden,
Den letzten kühlen Hauch!

Die gedankliche Anwendung fehlt, aber man fühlt sie doch, geheimnisvoll schwebt sie zwischen den Zeilen. Hier ist die Schilderung des Natureindrucks zu höchster Natursymbolik gesteigert. Das Meisterwerk Hebbels in dieser Gattung ist „Der Schmetterling“ (VI 196). Form, Bild und Gedanke schmelzen hier zu einem Ganzen von überwältigender Wirkung zusammen; wir haben hier einen der für Hebbels Jugendlyrik noch ziemlich seltenen Fälle, daß alle Bedingungen für ein günstiges Werden erfüllt sind; dann aber steigt das Gedicht auch gleich zu einer Höhe empor, die es berechtigt, neben dem Schönsten aller Zeiten aufzutreten.

Dies eigentümliche Verhältnis von Bild zu Bild, von Bild zu Gedanke nahm Hebbel aber nicht einfach als Tatsache hin,

sondern er grübelte darüber nach. Was hat das Bild eigentlich mit meinem Gedanken zu tun, fragte er sich, was sind das für geheimnisvolle, innere Beziehungen, die den Vergleich ermöglichen? Warum kann ich das menschliche Leben mit der Nelke rot und weiß zusammenstellen, mein eigenes Leben mit dem Blühen der Rose, mit dem Fluge des Adlers? Die Technik des Bildes wird zum Problem, und in einigen Gedichten sucht Hebbel diese inneren Beziehungen zu ergründen.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, erhält die in „Der Mensch" (VII 107) ausgedrückte, (schon S. 59 besprochene) problematische Wesenseinheit des Menschen mit all den Naturerscheinungen, die als Bilder verwendbar sind, eine neue Beleuchtung:

Wär', was mir Lipp' und Wange malt,
Zugleich der Rosen Wonne,
Und was mir aus dem Auge strahlt,
Vom Flammenquell der Sonne,
Und triebe, was mir ab und auf
Die Brust durchhüpft als Seele,
Zugleich das Roß zum stlozen Lauf,
Zum Liede Philomele:
Das wäre schön etc.

Auch den „Proteus" (VI 253) könnte man dann in gewissem Sinne als eine Lösung des Bilderproblems auffassen.

VII. Romanzen und Verwandtes

Schon in Hebbels ersten Gedichten zeigte sich die unverkennbare Neigung, seiner Lyrik durch ein episches Gerüst größere Geschlossenheit zu verleihen. So schloß sich schon der „Quell", um eine Handlung herum, wenn sie auch noch so schemenhaft blieb. Damit aber eine Romanze zustande kommen konnte, mußte der Dichter seinem Werke gegenüber in eine veränderte Stellung treten; bis jetzt hatte er einfach s e i n e Gedanken und Gefühle ausgesprochen; nun aber hieß es, einen objektiveren Standpunkt zu finden. Diese Entwicklung konnte in dreifacher Weise vor sich gehen. Entweder der Dichter trat hinter seinem Werk ganz zurück, oder aber er setzte sich selbst mit kühner Hand als mitauftretende Person in das Stück hinein. Eine dritte, zwischen diesen beiden Extremen stehende Technik bot noch das Volkslied, das naiv den Dichter hie und da unmittelbar zu Worte kommen läßt, ohne daß er gerade handelnd aufzutreten braucht. Es kostete Hebbel einen Kampf, sich selbst aus seinen Gedichten zurückzuziehen und sich dann wieder in das richtige Verhältnis zu ihnen zu stellen. Unvollkommene Übergangsformen zeigen deutlich den Verlauf dieses Prozesses. Dann aber kam er ganz in natürlichster Entwicklung der Dinge dazu, in einer der drei oben angeführten Möglichkeiten den richtigen Standpunkt zu finden.

Nicht leicht ist es, einen eigentlichen Typus für die Romanzen Hebbels dieser ersten Epoche festzulegen. Dafür sind die auftretenden Formen viel zu mannigfaltig. Hebbel selbst hat folgende Gedichte als Romanzen bezeichnet: Romanze (VII 26), Romanze (VII 42), Der Zauberer (VII 51), Die Kindesmörderin (VII 68), Der Tanz (VII 72), Todestücke (VII 76), Die Weihnachtsgabe (VII 78), Des Königs Jagd (VII 85), Ritter Fortunat (VII 88), Die Schlacht bei Hemmingstedt (VII 90), Das Wiedersehen (VII 109). Hinzu treten 4 Stücke, die in der Ausgabe von 1842

(VII 252—254) als Romanzen bezeichnet sind: Das Kind (VI 189), Hochzeit (VII 128), Der Schäfer (VII 113), Der Maler (VI 175). Von all diesen Gedichten sind nur zwei in die Gesamtausgabe von 1857 übergegangen, nämlich „Das Kind“ (VI 189) und „Der Maler“ (VI 175), wo sie unter der Rubrik „Balladen und Verwandtes“ stehen.

Man sieht, Hebbel macht sich über den Unterschied von Romanze und Ballade nicht viel Kopfzerbrechen und nennt in der ersten Zeit alle derartigen Stücke unterschiedslos „Romanzen“, wenn er überhaupt einen Titel angibt, wie er später in der Gesamtausgabe von 1857 alle in der Rubrik: „Balladen und Verwandtes“ unterbringt. Eine Zwischenstellung nimmt die Ausgabe von 1842 ein. Hier finden sich beide Namen, ohne daß es mir gelungen ist, ein sicheres Kriterium für die Scheidung zu finden. Die in meine Untersuchung fallenden Stücke sind dort alle als Romanzen bezeichnet. Eine untergeordnete Rolle spielt bei diesen Feststellungen die Ausgabe von 1848, die überhaupt nur zwei derartigen Stücke enthält, die beide als Balladen bezeichnet sind.

Anschließend an Hebbels Sprachgebrauch in der Jugend gebrauche ich ausschließlich die Bezeichnung „Romanze“. Nun ist es aber doch wohl nur Zufall, wenn einigen Gedichten, wie „Rosa“ (VII 28) und dem „Ring“ (VII 59) der Titel Romanze fehlt, und so habe ich mich entschlossen, folgende Stücke ebenfalls noch in den Kreis dieser spezielleren Betrachtung zu ziehen: Laura (VII 19), Er und ich (VII 24), Rosa (VII 28), Der Ring (VII 59), Das Kind (VII 66), Der Knabe (VII 105), Der Knabe (VII 116), Der alten Götter Abendmahl (VII 132). Ich habe dabei absichtlich den Kreis etwas weit gezogen, damit ich die Formen der Hebbelschen Romanze in dieser Periode in ihren verschiedensten Ausläufern verfolgen kann.

Es ist zweckmäßig, die Romanzen gruppenweise zu betrachten. Die Grenzen sind zwar fließend, aber die Darstellung wird dadurch bedeutend erleichtert. Eine erste Gruppe knüpft an Hebbels Gedankenlyrik an. Dasjenige Stück, das am unmittelbarsten aus Hebbels bisher betrachteter Ausdrucksweise entspringt ist die „Romanze“ (VII 26) vom Röselein, Vögelein und Mägdelein. Wenn Hebbel eine Situation aus dem Menschenleben

ins Auge faßt, so drängen sich ihm unwillkürlich parallele Szenen aus der Natur auf. Wie oft begegnet man bei ihm dem Rosenmotiv, ein ebenso viel gebrauchtes ist der Vergleich mit dem Vöglein, und so ist es in unserer Romanze ganz natürlich, wenn sich die einfache Handlung vom Liebestod eines Mägdleins in Parallele setzt mit zwei in gleichem Stile ausgeführten Szenen aus der Natur. Geschickt weiß Hebbel die drei Handlungen auch äußerlich zu vereinen, indem er sie am Wasser lokalisiert. Außerdem werden sie dann noch durch den Schlußreim jeder Strophe zusammengehalten. Charakteristisch ist, daß der Kern der Romanze, der Tod des Mädchens, am schwächsten geschildert ist, während die Naturbilder teilweise ganz wundervoll ausgeführt sind, so besonders der Eingang:

Am Bache schwanket
Ein Röselein,
Die Blätter hangen
Ins Wasser ein.

Das Bildchen ist mit den wenigen Mitteln so einheitlich und geschlossen, daß man es sofort malen möchte. Die Anschaulichkeit der Nebenszene kommt aber auch der Haupthandlung zugute; das Licht strahlt über, und wir ergänzen uns gern die noch fehlenden Striche am Mittelbild. Der Dichter selbst tritt ziemlich zurück, er ist der liebevolle Beobachter, der alle die Gestalten sieht und uns ihr Schicksal erzählt, ohne allzuviel von eigenen Gedanken hinzuzutun. Einmal muß er aber das Vöglein direkt anreden. (Vers 37—42.)

Dem überlieferten Typus in der Romanze entspricht mehr Hebbels erster Versuch in dieser Gattung: „Laura“ (VII 19). Zunächst fällt der Liedcharakter ins Auge, der aber bei der Länge der Strophen etwas langatmig wirkt. Hier hat der Dichter sich selbst aus dem Stoff noch nicht loslösen können. Was ist unnatürlicher, als daß die tieftraurige Laura am Grabe des Geliebten einen durch 9 Strophen sich hinziehenden Monolog hält. Aber dieser Monolog ist nur ein technisches Mittel, um dem Zuhörer die Situation klar zu machen. In Wirklichkeit hält ihn der Dichter selbst. So sehen wir auch nicht, was Laura am Grabe tut,

obschon dies doch das Natürlichste wäre, sondern Laura erzählt es uns:

Drum schmück' ich diese Stätte
Mit manchem grünen Kranz,
Mich fesselt nicht die Erde,
Freut nicht der Schwestern Tanz.

Auf Schritt und Tritt blickt noch Hebbels reflektierende Lyrik hervor, so besonders Strophe 8. Die ganze Romanze hat kein Leben, ist noch Schablone. Der Hintergrund der Natur fehlt gänzlich. Was von Konkretem gesagt wird, ist nicht geschaut, sondern erdacht, und es verbirgt sich dahinter noch eine Art Symbolik, so in den Stellen: „Zum Hof des ewgen Friedens, Umgrünt von Rosmarin", oder „Streut Rosen auf mein Grab". Man könnte das Gedicht „Stimmungsromanze" nennen, aber die Stimmung ist zu allgemein, um packen zu können, die Töne sind zu wenig originell. Auch später hat Hebbel Gedichte verfaßt, die vielleicht in noch zarteren Farben gehalten sind, aber er weiß dann die Nüancen so fein zusammenzumischen, daß trotz der schemenhaften Charakterisierung eine ganz eigenartige Wirkung zustande kommt.

So gelangt in dem 1833 gedichteten Stück: „Der Knabe" (VII 105) der gute Keim der Laura, der Versuch, eine Stimmung durch Handlung wiederzugeben, zu voller Entfaltung. Die Form ist vollendet, der Dichter ist ganz zurückgetreten, nirgends findet sich direkte Rede, die ja am wenigsten eine Umarbeitung ins Typische verträgt. Die Personen sind einfach „Knabe" und „Mädchen" benannt, aber diese beiden Figuren führen einen wundersamen Reigen auf in großen deutlichen Kurven, begleitet von melodischen Trochäen. Die Natur ist auch nur in großen Zügen angedeutet. Das ganze Gedicht hat eine dekorative Note und ist auf Fernwirkung berechnet; es gibt sich beim ersten Lesen, und wenn man näher tritt und es im einzelnen untersuchen will, findet man nichts Besonderes mehr. (Man vergleiche die Einstellung dieser Romanze in dem Kapitel: Verbindung von Gedanke und Bild. S. 81).

Der Versuch, auch direkte Rede in Stimmung zergehen zu lassen, ist in der „Romanze" (VII 106) gewagt. Hauptsächlich

wirkt hier der Kontrast der drängenden, hastigen Worte des Jünglings zu den ruhigen Antworten des Mädchens. Im Grunde genommen sind es aber nur bildergeschmückte Gedanken in Dialogform, und wenn Hebbel das Gedicht nicht selbst Romanze genannt hätte, würde wohl niemand auf den Gedanken kommen, es mit diesem Namen zu bedenken.

Auch „Der Schäfer" (VII 113) ist eine lyrisch-musikalische Romanze. Alles ist so weich und zart wie die sieche Seele des Verlassenen. Blumen und Lüfte vereinigen sich zu dem Phantom seiner Geliebten, und wie die Verse sanft verklingen, verklingt auch die liebeskranke Seele des Schäfers.

Diese kurze Romanzenserie ist die erste der Gruppen, die sich durch Hebbels Jugendlyrik hinziehen. Charakteristisch für sie sind die engen Beziehungen zu der rein lyrischen Form, und was besonders wichtig ist, ihre vollendetsten Exemplare, wie „Der Knabe" und „Der Schäfer", sind der Form nach Hebbels eigenste Kinder ohne literarische Gevatterschaft.

Nebenher aber läuft längst eine zweite Kette, deren geistiger Vater Uhland ist. Auch hier zeigt sich eine rapid ansteigende Linie. Die Reihe beginnt mit der schon mehrfach erwähnten, im engsten Anschluß an „Des Sängers Fluch" gedichteten „Romanze" (VII 42). Hier finden wir zum Teil die Fehler wieder, die wir schon bei „Laura" kennen lernten. Im Gegensatz zu „Des Sängers Fluch" steht bei Hebbel der Dichter noch ganz im Vordergrund. Er hat das unglückliche Meerfräulein gesehen und erzählt uns seine Geschichte. So wird der Schluß vorweggenommen und jede Spannung aufgehoben. Die Wendungen sind teilweise trivial oder zeigen allzugroße Verwandtschaft mit Uhland. Strophe 3 ist geradezu kläglich:

Meerfräulein sah den Jüngling, der Jüngling sahe sie,
Und beider Herz durchwallte der Liebe Harmonie.
O glühendes Verlangen! wie fraßest du das Herz!
O seliges Umfangen! wie stilltest du den Schmerz!

Nur einzelne Verse sind eigentlich geglückt, so das Hineinarbeiten der Natur in Vers 22, 23 und besonders Vers 26, 27.

Nun wirft sie sich noch einmal an des Entschlafnen Mund
Und küsset ihre Lippen an seinen Lippen wund.

Diese Stelle, die verzweifelte Liebesraserei in 2 Versen ausdrückt, wiegt ein ganzes Gedicht auf. So geht es überhaupt oft bei Hebbel. Wenn man sich auch von dem Ganzen eines Gedichtes nicht befriedigt fühlt, so sind doch meistens ein paar Stellen darin zu finden, die mit allem versöhnen.

Eine ähnlich schwächliche Nachahmung Uhlands ist „Der Ring" (VII 59). Das Gespenstische und Spukhafte, das Hebbel beabsichtigt, kommt gar nicht zur Wirkung. Es wird alles zu spießbürgerlich erzählt. In der Mitte wird man zwar einen Augenblick gepackt, besonders durch die wirkungsvolle Wiederholung von Strophe 5. Wenn aber dann der Geist erklärt:

Ich danke dir die Rede sehr,
Nun kann ich sagen mein Begehr.
Doch zittre nicht — ich bin ein Geist,
Der so wie du, den Vater preist,

dann ist wieder alle Illusion vorbei.

Einen bedeutenden Fortschritt zeigt dagegen die nächste Uhland-Romanze: „Des Königs Jagd" (VII 85). Das Motiv ist ansprechend, so ganz monarchisch im Uhlandschen Sinne empfunden, die Form vollendet. Die erste Strophe bringt eine geschickte Exposition, der Dialog ist gut durchgeführt, und die Idee zum Schluß in eine allerliebste Anekdote gekleidet. „Ritter Fortunat" (VII 88) ist wieder etwas zu breit angelegt, doch tritt hier das musikalische Element zum ersten Mal klarer zutage und verleiht dem Gedichte einen neuen Reiz. Über die „Schlacht bei Hemmingstedt" (VII 90) und deren Beziehungen zu Uhlands „Graf Eberhard der Rauschenbart" wurde schon S. 39 gehandelt. Die letzte in deutlicher Anlehnung an Uhland entstandene Romanze ist „Des Königs Tod" (VII 123), ein anspruchloses Stück auf dem einfachen Motiv des Kontrastes eines schwachen Greises und der tatenfrohen Jugend aufgebaut. Nur noch rein formal, im Versmaß, hängt „Der alten Götter Abendmahl" (VII 132) mit Uhland zusammen, sonst hat es einen ganz originellen Gedankeninhalt und stellt in naiv-drastischer Weise das Verhältnis der alten Heidengötter zu ihrem Überwinder, dem Christengott, dar.

Eine dritte Romanzenserie schlingt sich ebenfalls von den ersten Anfängen an durch die ganze Epoche hindurch. In ihr

ist von Uhlands Einfluß kaum eine Spur zu merken. Sie enthält Hebbels bestes Können in der Romanzendichtung. Bürger weist den Weg und auch Heine ist in geringerer Weise an der Entwicklung beteiligt. Stets ist das Objekt der Romanze eine grausige Begebenheit, die aber dem Dichter Gelegenheit gibt, ganz eigenartige Gefühlsverbindungen im Leser wachzurufen.

Die erste Romanze dieser Art ist „Er und ich" (VII 24), eigentlich die größte Überraschung in Hebbels Jugendlyrik. Wenn sie nicht im „Boten" unter dem 6. Mai 1830 abgedruckt und mit Christ. Friedr. Hebbel unterschrieben wäre, müßte man Zweifel hegen, ob sie so früh entstanden sein könnte. Gerade mit Rücksicht auf die kurz vorher entstandene „Laura" ist der Fortschritt außerordentlich. Der Dichter singt nicht mehr als latente Person jede Strophe selbst, sondern tritt plastisch als ein Mensch von Fleisch und Blut in dem Gedicht auf, und man glaubt an seine Existenz. Der Dialog, den er mit dem bleichen Wanderer führt, ist anschaulich und klar. Trotzdem sind in dem Gedicht deutlich zwei Schichten zu unterscheiden. Die eine verleugnet nicht ihren Zusammenhang mit den vorher entstandenen Gedichten, so wenn die tote Braut stets als Blümchen bezeichnet wird:

Da lag auf schneeigem Bette
Ein Röschen, zart und fein,
Die Sonne war ihm gesunken,
Drum schlief arm Röselein.

Inmitten der anderen Strophen, deren Ausdrucksweise fast realistisch genannt werden kann, klingt dies etwas süßlich-sentimental. In der ersten Strophe tritt die mit den einfachsten Mitteln herausgearbeitete Situation mit verblüffender Deutlichkeit vor Augen:

„Was wankst du noch im Dunkeln,
Du bleicher, ich wanke mit dir!"
„Siehst du die Lichter funkeln?
Da duftet ein Blümchen mir."

Was ist in diesen vier Zeilen nicht alles ausgedrückt! Jedes Wort sitzt an seinem Platz und ist bedeutungsvoll. Impressio-

nistisch möchte man die Technik nennen. Nur das „Blümchen" in der letzten Zeile fällt wieder aus dem Rahmen heraus. Meisterhaft ist auch Strophe 5:

Wir pochten dumpf an die Pforten,
Und klagend ließ man uns ein,
Uns führten stumme Gesichter
In eine Kammer hinein.

Man beachte besonders die glücklich gewählten Adjectiva, welche ganze Sätze ersetzen. Als letzte Überraschung schließt das Gedicht noch mit einer leise ironischen Wendung.

Hatte „Er und ich" eine wirkungsvolle Konzentration des Stoffes gezeigt, so läuft das folgende Stück „Rosa" (VII 28) wieder in unmäßige Breite auseinander. Das Gedicht zerfällt in zwei Teile. Der kleinere, in unruhig bewegtem Versmaß, ist die Hauptsache, die eigentliche Romanze, die auch für sich betrachtet ein abgeschlossenes Ganze darstellt. Sie bildet die direkte Fortsetzung der in „Er und ich" betrachteten Technik. Auch hier zeigen sich die zwei Schichten. Die bilderreiche, symbolische in Vers 35—38, 111—112 ist aber noch weiter in den Hintergrund getreten vor der neuen packenden Darstellungskunst, die prachtvoll abgestimmte Naturbilder als Kulissen und einen fast dramatisch gesteigerten Dialog bringt. Um so üppiger kann sich die Symbolik in dem anderen Teil, dem lyrisch-epischen Rahmen entfalten, der den Romanzenkern umschließt und unterbricht. Auch hier finden sich wunderschöne Verse in dem regellosen Redestrom, so gleich in der lyrischen Einleitung Vers 1—4 oder Vers 87, 88:

Ein Knabe wie ein Engel schön,
Begrüßt sie so mit stummem Fleh'n.

An anderen Stellen aber verfällt Hebbel in die schlimmste Trivialität, so Vers 51—58:

„Komm, laß uns in die Laube geh'n,
Wo Mond und Sterne nur uns seh'n" — —
„Nein, Hermann, nein — ich muß zurück" —
„Ach, Rosa — — kaum ein Augenblick" — —

Und sträubend geht sie mit ihm fort,
Und ihre Unschuld ließ sie dort,
Den Himmel ließ sie dort zurück,
Und Höll' umdüstert ihren Blick.

In „Der Zauberer" (VII 51) hat Hebbel den Weg zu wirkungsvoller Kürze zurückgefunden. Zum erstenmal ist hier auch der Einschlag der symbolischen Bildersprache verschwunden, nur in den zwei letzten Zeilen lugt sie in veränderter Form hervor als glückliche volkstümliche Wendung, die dem ganzen Stück einen versöhnenden Abschluß gibt. Auch die Stellung des Dichters zum Werk hat sich ausgeglichen. Er kommt nur am Anfang und am Schluß zu Wort, beidemal in durchaus ansprechender Weise. Das Motiv der Romanze verdient eine nähere Betrachtung. Das Ziel des Dichters ist, zwei Liebende, die durch den Tod des Jünglings getrennt sind, wieder zu vereinen. Dies hätte ja nun einfach durch den Tod des Mägdleins erreicht werden können. Diese Lösung begegnet auch oft bei Hebbel. Hier aber bringt er eine Variation des gewohnten Schlusses. Das Mägdlein stirbt einen freiwilligen Opfertod, um den Jüngling wieder zum Leben zu erwecken. Als dieser aber erwacht, verschmäht er das Leben ohne die Geliebte und folgt ihr sofort wieder ins Jenseits. Durch die Wiederbelebung des Jünglings wird also die Vereinigung der Liebenden eigentlich nur verzögert, sie ist ganz zwecklos für die Entwicklung der Handlung. Man könnte diese Technik am besten mit einer musikalischen Figur vergleichen, die auch auf Umwegen erst zu dem erwarteten Schlußakkord führt, uns aber durch die Feinheit ihrer Durchbildung entzückt. So benutzt auch Hebbel die Verzögerung, um die alles gebende Liebe der beiden zu schildern. Er tut es mit starken Mitteln und nähert sich hier seinem eigensten Romanzenstil: mit gewaltigen, aber oft schrillen Farben das Erhabenste und Schönste zu schildern. Wenn auch dieser Widerstreit des Stoffes und der Mittel oft stört, erzielt er anderseits auch wieder packendste sinnliche Wirkung. Wenn so im „Zauberer" die Erfassung des Stoffes in der Komposition geglückt ist, so weist die Durcharbeitung im Einzelnen noch recht viele Mängel auf, die Hebbel wohl auch selbst fühlte, als er dem Titel die Worte: „V e r s u c h in der Romanze" beifügte. Der Dialog

ist matt und stellenweise wird der Ausdruck auch wieder trivial. Gerade in der Durchbildung der Einzelheiten aber liegt die Hauptstärke der „Kindesmörderin“ (VII 68). Man beachte nur, wie der Naturapparat auf den grausigen Stoff abgestimmt ist und sich dem einheitlichen Gesamtcharakter des Stückes unterordnet:

Die Nacht ist so düster, sie scheint ein Sarg,
Worin der glänzende Tag sich verbarg,
Der Sturmwind schüttelt die Bäume so stark,
Als wollt' er sie quetschen im innersten Mark.

Ebenso Strophe 3:

Der Mond geht auf, er ist so bleich,
Wie ein Gespenst aus dem Geisterreich;
Die Sterne, welche dem Himmel entblüh'n,
Sie scheinen, wie Flammen der Hölle zu glüh'n.

Inhaltlich stößt die Romanze etwas ab durch das allzu schaurige Motiv. Das eigentlich Tragische desselben liegt für mich darin, daß den Beteiligten, als es zu spät ist, die Erkenntnis kommt, daß doch alles noch hätte gut werden können. Durch dieses Verzichtenmüssen aber auf den glücklichen Ausgang, der ihnen plötzlich greifbar nah und doch ewig fern erscheint, haben sie dem Schicksal ihre Schuld bezahlt; alles ist ausgeglichen und der Tod ist die Erlösung. Für den Hörer aber ist gerade diese Aussicht auf die günstige Lösung des Konfliktes eine Qual, die den niederschmetternden Eindruck des an sich schon grausigen Vorganges noch steigert.

„Der Tanz“ (VII 72) ist technisch geschickt ausgeführt, das Eigene tritt aber doch hinter fremden Einflüssen zurück. Der ganze Hebbel tritt uns wieder in „Todestücke“ entgegen (VII 76), die für mich, was das Motiv angeht, die beste Romanze der ganzen Epoche ist. Objektiv genommen ist sie ja auch fürchterlich, diese Todeshinterlist, die dem armen Vater, der das Liebste vom Lieben retten will, doch alles raubt. Aber das Schreckliche ist verklärt durch die rührende Gatten- und Mutterliebe, die aus der grausigen Begebenheit hervorleuchtet wie „das Blümchen rot“ im „Blumenbeete“ aus den düsteren Worten und Wendungen der Romanze. Mit dem „Blümchen rot“ hätten wir auch wieder eine

Spur der Symbolsprache entdeckt, aber hier stört sie nicht im mindesten, sondern erscheint ganz selbstverständlich. In der Form stehen manche Romanzen höher als „Todestücke", im Motiv ist sie einzig.

„Das Wiedersehen" (VII 109), bis ins Kleinste mit geschmackvoller Realistik ausgeführt, bringt ein ähnliches Motiv, wie wir es schon in „Er und ich" kennen gelernt hatten: ein Jüngling folgt seiner Geliebten in den Tod nach. Während aber in „Er und ich" der Jüngling ohne jede äußere Veranlassung dahinstirbt, ist hier sein Tod durch die Pestansteckung motiviert. In der Form sticht die Romanze gegen die ganze übrige Reihe ab; hier hat Hebbel seine Technik gewechselt und in warmen goldenen Tönen etwas Schreckliches gemalt.

Auch in „Hochzeit" (VII 128), die das nämliche Motiv in neuer Variation bringt, ist der Tod des Mädchens äußerlich dadurch motiviert, daß es Gift nimmt. Die Romanze zeigt mit Verzichtleistung auf jede bildliche Ausschmückung starke Kontrastwirkungen, indem das bräutlich geschmückte Mädchen sich dem Tode vermählt:

Die Mutter tritt am nächsten Tag
Beim Morgenstrahl in ihr Gemach;
Mit Grauen hat sie da erblickt
Die Tote, die sich selbst geschmückt.

Eine ganz eigenartige Schöpfung ist „Der Maler" (VI 175). Man versteht nicht viel und fühlt sich doch ergriffen. Hoffmanns Geist weht über den wenigen Strophen. Das Motiv geht auf die allbekannte Tatsache zurück, daß oft aus dem Porträt eines Menschen seine Seele zu sprechen scheint. Diesen Eindruck spinnt der Dichter weiter aus: Das Leben, das an die Leinwand gebannt ist, muß dem Modell entzogen worden sein. Wenn deshalb ein Bild vollständig den Eindruck eines lebenden Menschen macht, so hat die gemalte Person sterben müssen, da ja alles Leben aus ihr in das Bild übergetreten ist. Eine allegorische Deutung lehnt Hebbel selbst ab. (T. 3704.) Die äußeren Mittel der Romanze sind von großer Einfachheit. Es findet sich kein Vergleich, kein Bild, alles bleibt der Phantasie des Hörers über-

lassen, aber das große Kunstgeheimnis, eben die Phantasie des Hörers in Bewegung zu setzen, ist glänzend gelöst.

Noch eine vierte Romanzenkette möchte ich bei Hebbel annehmen, die sich in der Form hie und da mit den schon besprochenen Gruppen deckt, inhaltlich aber für sich allein betrachtet werden muß. Sie behandelt das Verhältnis von Mutter und Kind, das ja auch in manchen Gedankengedichten Hebbels zu Tage tritt. Eine Mutter zusammen mit ihrem kleinen Kind ist für Hebbel etwas überaus Rührendes, und er wird sein ganzes Leben nicht müde, dieses Motiv immer und immer wieder dichterisch zu verherrlichen. Schon „Das Kind" (VII 58) ist ein Gedicht, das in den zwei ersten Strophen eine solche Romanze darstellt, dann aber wieder vom Dichter selbst bildlich interpretiert wird. In „Das Kind" (VII 66) behält zwar die Erzählung die Oberhand, aber an allen Ecken lugen symbolische Anspielungen durch. „Weihnachtsgabe" (VII 78) ist endlich vom Bilderapparat befreit, aber das Transzendente ragt hier schief in das Gedicht hinein und verhindert eine vollkommene Lösung. „Der Knabe" (VII 116) ist halb Romanze, halb lehrreiche Parabel. Die völlige Lösung seiner Aufgabe ist Hebbel erst in „Das Kind" (VI 189) geglückt. Diese Romanze ist auch eines von den Meisterwerken in Hebbels Jugendlyrik. Kein Bild, keine Betrachtung, kein kunstvolles Metrum, keine ausgewählten Wendungen, alles schlicht und einfach. Aber hier ist das Kind zum ersten Mal kindlich aufgefaßt. Es denkt nicht, was der Dichter Hebbel denkt, sondern nur das, was sein erwachender Verstand zu fassen vermag und darin liegt eben das unbeschreiblich Rührende:

Die Mutter lag im Totenschrein,
Zum letzten Mal geschmückt;
Da spielt das kleine Kind herein,
Das staunend sie erblickt.

Die Blumenkron' im blonden Haar
Gefällt ihm gar zu sehr,
Die Busenblumen, bunt und klar,
Zum Strauß gereiht, noch mehr.

Und sanft und schmeichelnd ruft es aus:
Du liebe Mutter, gieb
Mir eine Blum' aus deinem Strauß,
Ich hab dich auch so lieb!

Und als die Mutter es nicht tut,
Da denkt das Kind für sich:
Sie schläft, doch wenn sie ausgeruht,
So tut sie's sicherlich.

Schleicht fort, so leis' es immer kann,
Und schließt die Türe sacht
Und lauscht von Zeit zu Zeit daran,
Ob Mutter noch nicht wacht.

VIII. Rhythmus und Wohlklang

Hebbel besaß von Natur ein starkes rhythmisches Gefühl, das ihn befähigte, seinen Stoffen auch nach dieser Richtung hin gerecht zu werden. In seinem Talent steckte aber noch etwas von der primitiven Sangeskunst halbwilder Völkerschaften, die gewaltige und weiche Töne anzuschlagen weiß, für Kulturmenschen aber doch immer den Beigeschmack des Barbarischen behält. Doch ist es Hebbel auch auf rhythmischem Gebiet gelungen, die ihm eigentümlichen Fähigkeiten zu größtmöglicher Entfaltung zu bringen und Werke zu schaffen, die auch metrisch genommen Meisterwerke sind.

In seiner Jugend treten die Härten natürlich am deutlichsten hervor, aber auch den ihm eigentümlichen Kunstgriffen ist vielleicht hier am ehesten beizukommen, da Edelsteine zwischen schwarzen Schlacken leichter auffallen als auf gold- und silbergewirkten Gewändern.

Wie schon gesagt, entspringt der Rhythmus bei Hebbel seinem innersten Wesen. Es tritt also nicht ein übernommenes Schema zum dichterischen Rohstoff, sondern der Rohstoff beginnt sich von selbst in der Seele des Dichters rhythmisch zu gliedern und tritt erst, wenn er schon halb Form gewonnen, in dieses oder jenes Schema hinein.

Wenn Hebbel ganz seinem innersten Wesen gefolgt wäre, hätte er zunächst zu einer Art von freien Rhythmen kommen müssen. In Reinkultur sind uns solche Stücke zwar nicht erhalten, wohl aber Übergangsglieder von freien Rhythmen zu strengeren metrischen Formen. Diese Übergangsglieder haben einen doppelten Charakter. Einerseits stellen sie meines Erachtens die Grundform der Hebbelschen Metrik dar, anderseits sind sie auch wieder von ähnlichen Schillerschen Versmaßen (Eine Leichenphantasie, Die Schlacht, Elysium, Das Lied von der Glocke) bedingt. Diese beiden Seiten stellen aber keinen kontradiktorischen Gegensatz dar, sondern können recht gut nebeneinander bestehen.

Am deutlichsten gibt den besprochenen Charakter vielleicht „An einen Verkannten“ (VII 40) wieder. In dem Gedicht sind Verse von 7 Füßen (Vers 17 und 39) gemischt mit solchen von 6, 5, 4, 3, 2 Füßen, einmal besteht ein Vers sogar nur aus einem Fuß, der noch dazu katalektisch ist, sodaß er nur aus einer Silbe besteht. (Vers 25.) Außerdem wechselt der Rhythmus; Vers 1—24 sind Trochäen, Vers 25—34 jambendurchsetzte Anapäste und dann folgen wieder Trochäen bis zum Schluß. Interessant ist es, wie Hebbel es anstellt, den ersten Übergang von fallendem zu steigendem Rhythmus dem Ohr angenehm zu machen. Nach dem letzten trochäischen Vers:

„Wáchet áuf, die línder Schlúmmer déckt!“

deutet er durch eine Anzahl Sternchen eine Pause an, dann setzt der nächste Vers einsilbig ein:

Schö́n (Vers 25)

Diese eine Silbe ist weder steigend noch fallend, das Ohr hat den neutralen Standpunkt, dann setzt langsam der steigende Rhythmus ein, erst jambisch, dann immer mehr sich steigernd, anapästisch:

Und míld,
Vom reínsten Getö́n
Der Sphären erfüllt,
Von rósigen Éngeln umtánzt etc.

Rein wird der steigende Rhythmus nicht erreicht, bei manchen Versen kann man sogar zweifelhaft sein, ob man sie nicht lieber fallend mit Auftakt lesen soll. Das ganze Gedicht zeigt deutlich die Lust an rhythmischer Ungebundenheit. Am freiesten sind die Hebungen. Der Wechsel des Rhythmus beschränkt sich auf ein zweimaliges Umschlagen, auch der Reim hat sich schon eingeschlichen, aber er irrt ziemlich regellos umher und sucht sich noch seinen Platz. Einen weiteren Schritt zur Regelmäßigkeit haben „Freundschaft“ (VII 21), „Fragment“ 4, (VII 39), „Die drei großen Tage“ (VII 62) gemacht, indem sie den Wechsel des Rhythmus aufgegeben, aber die Freiheit in den Hebungen beibebalten haben. Ähnliche Technik zeigen manche „Flocken“ und Gelegenheitsgedichte, so auch das 1. der in der Vossischen Zeitung

veröffentlichten Gedichte: „Du glaubst etc." Alle diese Gedichte haben jambischen Charakter.

Ein mit ähnlicher Freiheit durchgängig in Trochäen verfaßtes Gedicht besitzen wir nur in „Kains Klage" (VII 10). Für das Auge sind die Trochäen rein durchgeführt mit Ausnahme des verunglückten Verses 34, aber wenn man das Gedicht laut liest, merkt man, daß es auch abgesehen von der wechselnden Anzahl der Füße noch halb im Boden freierer Rhythmen steht. Dann verschwimmen manche trochäischen Füße und werden zu zwei Senkungen, die im Fluß der Rede zurücktreten. Besonders leicht zergeht der erste trochäische Fuß jeder Zeile, von dem starken Akzent des zweiten Fußes verschluckt. z. Bsp. Vers 10:

Seine Schátten séh' ich wánken,
Vers 16: Sein entstéllltes Ántlitz dróhen,
Vers 30: Und du wágst es nóch zu lében.

Im Innern des Verses halten sich auch schwache Füße besser, weil ja sonst 3 unbetonte Silben nebeneinander treten. Dann kann ein schwacher Fuß nur dann verschluckt werden, wenn er sofort auf eine Zäsur folgt, so

Vers 6: Auf den Flúren // auf den Áuen.

Auch die Knittelverse: „Für ein Ringreiterfest" (VII 4) bedeuten einen Übergang von freieren zu strengeren rhythmischen Formen, aber nach einer ganz anderen Richtung hin. Hier besteht die Freiheit nicht in der wechselnden Anzahl von Hebungen, sondern in der unregelmäßigen Anzahl von Senkungen, welche die in jedem Vers regelmäßig wiederkehrenden 4 Hebungen unterbrechen. (In Einlagen und am Schluß des Gedichtes kommen auch weniger Hebungen vor. Dort handelt es sich aber gar nicht um Knittelverse.)

Hebbel hat seine Knittelverse in unverkennbarem Anschluß an die Kapuzinerpredigt im Wallenstein gedichtet, aber er hat die Schillersche Technik seinen speziellen Bedürfnissen frei angepaßt. Bei Hebbel haben die Verse ziemlich angesprochenen steigenden Rhythmus, während dies bei Schiller vollständig unentschieden ist. Von den 152 Versen fangen bei Hebbel nur 9 mit einer betonten Silbe an (Vers 18, 22, 36, 105, 114, 115, 130, 132,

134) und bei manchen dieser Verse kann man auch noch zweifelhaft sein, ob man sie nicht lieber mit schwebender Betonung lesen soll. In dieser Hinsicht finden wir also bei Hebbel im Gegensatz zu Schiller größere Regelmäßigkeit. Was die Anzahl der Senkungen angeht, so kommen bei Hebbel 0—4 Senkungen vor, und zwar in einem Verhältnis, das annähernd dem in der Kapuzinerpredigt entspricht. Ich führe nur die selteneren Fälle an, wo die Senkung fehlt und wo 3 oder 4 Silben in der Senkung stehen. Die Senkung fehlt nach meiner Ansicht in zwei Versen:

Nur hér, Aúfwärterin, schénke mir eín (Vers 5)
Doch áller guten Díng', sprícht man, sind dreí (Vers 15).

Drei Silben in der Senkung kommen 15 mal vor, und zwar 5 mal im Anfang des Verses (Vers 7, 21, 30, 33, 108) 10 mal mitten im Vers (Vers 15, 36 (2 mal), 46, 49, 79, 81, 122, 141, 148). Vier Silben in der Senkung kommen nur mitten im Vers, und zwar 2 mal vor. (Vers 20, 40.)

Wenn man das Gedicht als Ganzes betrachtet, so verblüfft die metrische Geschicklichkeit des Sechzehnjährigen. Schon daß er zu denKnittelversen greift, beweist sein feines Gefühl, das Metrum dem Sinn anzupassen, denn was hätte besser zu dieser halb feurigen, halb humorvollen Rederei gepaßt als gerade dieses Versmaß! Und wie fein hat er es gehandhabt! Man merkt kaum, daß 3 oder 4 Silben in der Senkung stehen:

Doch nún, liebe Kameráden der Brúderscháft,
Die ihr zu úben jetzt wúnschet die bráusende Kráft.

Wenn er mit einer betonten Silbe anfängt, tut er es fast immer mit einer ganz besonderen Wirkung. In den Versen:

Verstéht er es gút, den Nácken zu bíegen,
Krátzfüße zu máchen, sich gedúldig zu schmíegen,

ist der 2. Vers selbst ein Kratzfuß mit seinem umschlagenden Rhythmus. Fast immer hat der Vers, der mit einer betonten Silbe beginnt, eine besondere Bedeutung, so noch Vers 18, 105 und besonders Vers 130, 132, 134. Hier sieht es so aus, als ob das dreimal dröhnend einfallende Wort „Ordnung“ selber in dem kecken Versgewirr Ordnung schaffen wolle.

Bei allen behandelten Gedichten Hebbels fällt der rhythmische Akzent fast immer mit dem Wort-, bezw. Satzakzent zu-

sammen. Dies ist eigentlich selbstverständlich, denn freie Rhythmen und Knittelverse sind ja nur auf dieser Grundlage möglich. Hebbel geht also von der natürlichen Wort- und Satzbetonung aus und formt sich ein immer regelmäßigeres Versschema. Wie vollendet ihm das schon in frühester Zeit gelang, zeigt das 1829 in Stanzen verfaßte Gedicht „An die Unterdrückten" (VII 12). Als deutsche Stanzen, die ja auch männlichen Versschluß haben dürfen, sind die Verse untadelig. Im allgemeinen haben Hebbels Stanzen jambische Tendenz; damit der Jambus aber nicht durch Eintönigkeit den ursprünglich silbenzählenden Stanzencharakter aufhebt, ist er oft durch schwebende Betonung und durch Unterordnung unter starke Hauptakzente, die noch dazu durch Sperrdruck hervorgehoben sind, aufgelöst. Das allererste Gedicht Hebbels „Zum Licht" (VII 3) ist ähnlich gebaut wie „An die Unterdrückten", nur fehlt eines der vorderen Reimpaare, sodaß jede Strophe nur aus 6 Versen mit der Reimstellung a b a b c c besteht.

Die Vorliebe Hebbels für Ungebundenheit führte ihn zu Versmaßen, die in der Senkung die Freiheit zwischen 1 und 2 Silben gewähren. So bildete er im Anschluß an Schillers „Reiterlied" sein „Reiterfestlied" (VII 6) und in derselben Strophenform noch „Erinnerung" (VII 12) und „Glaub' und Vertrauen" (VII 38), wie ja auch Schiller dieses Versmaß für Gedankengedichte verwandte.

Bald merkte aber Hebbel, daß die Metren mit fakultativer mehrsilbiger Senkung sich am besten für Stücke eignen, die auch inhaltlich einen bewegten Charakter besitzen, und er wählte sie daher mit Vorliebe für seine Romanzen. So sind außer „Laura" (VII 19) und der „Romanze" (VII 42) alle Romanzen bis „Der Tanz" (VII 72) einschließlich in solchen Versmaßen gedichtet. In „Rosa" ist die eigentliche Romanze ebenfalls in derselben Art gehalten, während die lyrisch-epischen Stellen rein jambischen Rhythmus zeigen. Hier gerade zeigt sich, wie fein Hebbel den verschiedenen Charakter der beiden Metren herausfühlte.

Dadurch daß Hebbel von der natürlichen Rede ausging, verfiel er auch nicht leicht in die Manier, mit Hilfe von Satzverdrehungen irgend ein vorgezeichnetes Schema auszufüllen. Seine Ge-

dichte lesen sich frei und ungezwungen; der Rhythmus ergibt sich so selbstverständlich, daß man höchst selten über einen Vers im Unklaren ist. Seine natürliche Begabung leitete ihn sogar an den Klippen der antiken Metrik vorbei, ohne daß er wohl Gefahr und Schwierigkeit voll erkannte. Von seinen 4 Oden sind „Die Nacht“ (VII 26) und „Liebe“ (VII 36) im 4. asklepiadeischen, „Ein Mittag“ (VII 101) im umgekehrten 2. asklepiadeischen und „Der Kirchhof“ (VII 100) im alkäischen Versmaß gedichtet. Das antike Schema ist nicht genau wiedergegeben. So erlaubt sich Hebbel in „Der Kirchhof“ im 4. Vers der alkäischen Strophe statt:

— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ vollständig unstatthaft:
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

Aber als deutsche Gedichte sind die Oden schön und wirkungsvoll. Man braucht nicht zu skandieren, sondern wer rhythmisches Gefühl hat, wird sie sofort richtig lesen, selbst wenn er nie etwas von antiker Metrik gehört hat. Auch die Satzstellung ist nicht allzusehr vergewaltigt. (R. M. Werner hat in „Die Nacht“ und in „Liebe“ je eine Änderung vorgenommen, um das Versmaß zu bessern (VII 406). Ich halte diese Änderungen für unberechtigt.)

Hebbel begnügte sich mit diesen 4 Oden und bildete sonst nur noch Hexameter und besonders Distichen, ohne sich auch hier genau an die antiken Vorschriften zu halten. Wie spät ihm die Erkenntnis kam, daß in der 2. Hälfte des Pentameters die Daktylen nicht durch Spondeen oder Trochäen ersetzt werden dürfen, ist allgemein bekannt. (Vgl. T. 4344. Br. V 222).

Einmal hat der junge Hebbel es aber doch versucht, ein ihm bekanntes Schema sklavisch auszufüllen, und — die Ausnahme bestätigt die Regel — es ist ihm gründlich mißglückt. Es handelt sich um das „Lied“ (VII 34), das er nach der Melodie: „Das Schiff streicht durch die Wellen“ dichtete. Er erschwerte sich die Aufgabe noch dadurch, daß er die im Lied immer wiederkehrende leichtmelodische Spielerei: „Fidelin“ und „Fidelin, Fidelin“ mit wechselndem Text auszufüllen suchte. So kommen denn Strophen zustande, wie etwa die folgende:

Der Biene gleicht das Leben —
Mit dem Mund
Tut's süßen Honig geben,
Sticht uns wund
Mit dem Stachel, doch, wer Honig will,
Der halte auch dem Stachel still — —
Jede Wolk' muß ja verzieh'n.

Hebbels Metrik macht naturgemäß einen Läuterungsprozeß durch. Dies zeigt sich am deutlichsten bei den Gedichten mit steigendem Versmaß, die überhaupt bei ihm überwiegen. Wir haben oben gesehen, daß er anfangs Formen bevorzugt, die in der Senkung 1 oder 2 Silben zulassen. Aber schon „Zum Licht" und „An die Unterdrückten" zeigen strengere jambische Form, wenn sie auch öfters durch schwebende Betonung getrübt ist. Nach und nach aber wird der reine Jambus immer häufiger. In „Rosa" haben sich wenigstens die lyrisch-epischen Stellen in Jamben kristallisiert, und in „Laura" finden wir ein ganzes Gedicht in reinen Jamben. An diesem Umschwung ist zunächst das einfache Volkslied beteiligt, dessen Einfluß in „Laura" ja unverkennbar zutage tritt. Diese kleinen Verse mit 3 Hebungen, einer einfachen Melodie unterlegt, verlangten ja einfach den reinen Jambus und Hebbel wendet ihn auch instinktiv richtig an. So finden wir ihn denn bald auch von Hebbel regelmäßig in kleineren Gedichten bevorzugt, so in „Mein Vorsatz" (VII 53), „Die Perle" (VII 53), „Mein Glück" (VII 58). Später folgen auch größere Stücke, wie „Künstlerstreben" (VII 71). Noch von einer anderen Seite ward Hebbel auf den reinen Jambus gestoßen, und zwar von Lessing im satirischen Sinngedicht. Diese Technik macht Hebbel sich schnell zu eigen, gebraucht sie in „Flocken" und bösen „Einfällen", wobei er auch metrischen Humor hineinzutragen weiß, indem er absichtlich unbetonte Silben in die Hebung treten läßt. Auch in dem „Pro Memoria" (VII 48) ist der abzählende Jambus humoristisch gebraucht, wie Hebbel selbst Vers 30 sagt:

Herschréitend aúf des Jámbus láhmen Fűßen.

Uhland brachte es fertig, den unreinen Jambus auch aus den Romanzen zu verbannen. Schon in den nach „Des Sängers Fluch"

gedichteten modernen Nibelungenstrophen der „Romanze“ (VII 42) kommen nur einmal 2 Senkungen vor. (Vers 3.) Dann folgt allerdings eine ganze Romanzenkette mit wechselnden Senkungen, ein weiterer Beleg dafür, daß anfangs Uhland hinter Bürger und Heine zurücktrat, um erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1832 um so entscheidenderen Einfluß auf Hebbel zu gewinnen. „Der Tanz“ (VII 72) ist die letzte Romanze mit wechselnden Senkungen, alle ferneren der ersten Epoche sind in reinen Jamben oder Trochäen geschrieben.

Reine Anapäste finden sich kaum bei Hebbel. Die erste Strophe des „Liedes der Geister“ (VII 63) ist zwar bei ausgesprochen steigendemRhythmus mehr anapästisch als jambisch, aber bei „Erinnerung und Hoffnung“ (VII 65) möchte man lieber an Stelle von Anapästen, die im ersten Fuß durch Jamben ersetzt sind, Daktylen mit Auftakt lesen. Sicher muß man dies in dem S. 32 wiedergegebenen Gedicht „Die Toten“ tun. Hier steht ebenso wie im „Lied der Geister“ das Metrum in glänzender Übereinstimmung mit dem Inhalt. Den „Proteus“ (VI 253) möchte ich aber entschieden als anapästisch festlegen. Um dies zu erkennen, muß man sich ihn „presto“ vortragen lassen. Sobald man ihn selbst skandierend liest, löst er sich wieder großenteils in Daktylen auf. Im anderen Falle aber ist der siegreich emporstrebende steigende Rhythmus unverkennbar, der ja auch ganz dem Charakter des Gedichtes entspricht.

Nach und nach werden die Jamben Hebbels immer biegsamer, sie vermögen sich Liebesgedichten und Romanzen, Liedern und philosophischen Ergüssen anzupassen; immer aber sind sie sonnig, heiter, lebensbejahend oder doch wenigstens versöhnend. Bald flicht Hebbel sie in künstliche Strophen zusammen, bald läßt er sie in ganz einfachen Reihen einherziehen, ohne dabei jemals der natürlichen Satzkonstruktion Gewalt anzutun. Welche Virtuosität Hebbel gerade in diesem Punkte erlangt hat, zeigt am besten „Der Mensch“ (VII 107). Durch die vier ersten Strophen, d. h. durch 32 Verse erstreckt sich ein einziger Satz, und wenn man von der 1. Zeile absieht, die allerdings eine Zweideutigkeit zuläßt, wird man finden, daß die Konstruktion überall klar bleibt. Man muß sich eigent-

lich erst recht darauf besinnen, ehe man begreift, was für ein metrisches Kunststück hier geleistet ist.

Auch die Sonette Hebbels haben, wie ja auch nicht anders zu erwarten ist, einen durchweg jambischen Charakter. Es sind ihrer im ganzen acht in dieser Periode: „An einen Jüngling" (VII 81), „Was mich quält" (VII 98), „An Ludwig Uhland" (VII 99), „Widmungsgedicht" (VII 107), „Nachruf" (VI 203), „Frage an die Seele" (VII 121), „Ein Gebet" (VII 126), „Rosenleben" (VII 126).

Das Aufkommen des Sonetts hängt mit der Steigerung des musikalischen Elementes in Hebbels Lyrik zusammen. Abgesehen von dem ersten Sonett, dessen Reiz durch ein zu starkes Enjambement im 2. Teil zerstört wird, zeigen die Sonette eine stets wachsende Vollendung. Alle haben einen tiefen, bald mehr lyrischen („Nachruf", „Ein Gebet"), bald mehr epigrammatischen Charakter („An einen Jüngling", „Widmungsgedicht"), oder sie vereinen beides, wie es am prächtigsten in dem Sonett an Ludwig Uhland gelungen ist. Die Architektur der Gedanken entspricht streng der metrischen Form. Hier hat Hebbel besonders bei Uhland gelernt. Jedes der 4 Teile des Sonetts drückt einen Gedanken für sich aus, der dann mit den 3 anderen in eine kunstreich abgestufte Beziehung tritt. Und diese Beziehung wechselt in jedem Sonett, jedes hat ein anderes Gedankenschema. Die Versschlüsse sind in zweien (Nachruf und Rosenleben) nur weiblich, in den anderen wechseln männliche und weibliche Schlüsse. Bunten Wechsel liebt Hebbel auch in der Reimordnung der 6 letzten Zeilen. „An Ludwig Uhland", „Widmungsgedicht" und „Nachruf" haben c c d e e d, „Was mich quält" und „Rosenleben": c d c e d e, „An einen Jüngling": c c c d d d, „Frage an die Seele": c d c d e e, „Ein Gebet": c d c e e d. (Vgl. zum Sonett auch H. Möller S. 2.)

Neben den Gedichten mit steigendem Versmaß läuft von Anfang an eine andere Reihe mit fallendem Rhythmus. Als erstes Stück dieser Gattung hatten wir schon „Kains Klage" kennen gelernt. Wie Hebbel überall das Grundgesetz der Metrik treu befolgt, Rhythmus und Sinn in größtmögliche Übereinstimmung zu bringen, so wählt er den Trochäus nur für Gedichte von feier-

lichem oder elegischem Charakter. Auch für schwüle Romanzen, besonders wenn er eine musikalische Färbung erzielen will, verwendet er ihn gern. Eine Ausnahme bilden nur „Die Liebhaber“ (VII 101), wo Hebbel den Trochäus parodierend bei einer tollen Posse benutzt. Außerdem wird noch in „Rosas Schönheit“ (VII 54) der Trochäus satirisch verwandt. Die Trochäen finden sich nirgends mit Daktylen vermischt, während wir doch die Jamben anfangs in steter Berührung mit dem Anapäst fanden. Auf die Eigentümlichkeit der Trochäen, den ersten Fuß zu zwei Senkungen zu degradieren, wurde schon bei „Kains Klage“ aufmerksam gemacht. Diese Tendenz hält bei allen trochäischen Gedichten an und mildert den sonst zu monotonen Tonfall derselben. Starke Satzakzente, denen sich die einzelnen Füße unterordnen, dienen demselben Zweck, genau wie wir es beim Jambus fanden. Nur e i n Gedicht reizt zu skandierender Betonung, „Das Kind“ (VII 74), aber hier paßt dies allerliebst zu dem kindlich naiven Inhalt, der ja „ein Wort der Beruhigung für stürmende Herzen in stürmischer Zeit“ sein soll.

Außer den schon auf S. 105 besprochenen Stücken finden sich noch einmal Daktylen in der „Antwort eines jungen Poeten“ (VII 84). Hier hat Hebbel wieder ein metrisches Kunststück fertiggebracht. Dadurch daß im ersten Teil des Gedichtes die geraden Zeilen Auftakt haben, zeigen sie im Gegensatz zu den fallenden ungeraden Zeilen eine Art von steigendem Rhythmus. Die Verse stehen also in einem rhythmischen Widerstreit, und dies paßt trefflich zu dem Inhalt, wo der Kampf zwischen Feuer und Wasser geschildert wird. Zum Schluß triumphiert der kräftigere Daktylus und das Gedicht klingt einheitlich aus.

Eine besondere Vorliebe hat Hebbel für einen kunstvollen Strophenbau, der ihm bald mehr, bald weniger gut gelingt. Die Strophe kommt dabei immer für das Ohr geschlossen heraus. Es werden also keine Strophen gebildet, die nur im Text durch den größeren Abstand zweier Zeilen kenntlich sind. Einfach ist noch die jambisch-anapästische Strophenform der „Sehnsucht“ (VII 9) mit der hübschen Reimstellung a b a a b. Letztere ist wohl von Schiller übernommen. Künstlich dagegen ist die „Romanze“ (VII 26) gebaut, in der auch die Schlußverse der einzelnen Stro-

phen durchgereimt sind, teilweise allerdings unter Benutzung derselben Reimworte.

In manchen Gedichten paßt sich die Strophe, oder wenigstens eine Eigentümlichkeit derselben dem Sinn an, so in „Künstlerstreben“ (VII 71), wo in den kurzen, nur zweihebigen Reimpaaren, Vers 7, 8 und Vers 16, 17 das Unmögliche des Beginnens der Schnecke und des Kindes gemalt wird, indem auch die Kraft der Verszeilen erschlafft und es nur auf zwei Hebungen bringt:

„Kannst nimmermehr erfassen du,
Was schwebt vor deinem Blick,
Und gibst dich dennoch nicht zur Ruh,
Kehrst nicht in dir zurück?
Die Schnecke sehnt sich auch heraus
Aus ihrem kleinen dumpfen Haus,
Doch kann sie's nicht,
Und grämt sich nicht,
Und kehrt in's Haus zurück!“

Mir geht es, wie's dem Kinde geht,
Das oft zur Abendzeit
Den lieben blanken Mond erspäht
Im goldnen Ehrenkleid;
Nah' an der Erde hängt er fast,
Drum läuft das Kindlein ohne Rast,
Will bei ihm sein,
Holt ihn nicht ein,
Hat dennoch seine Freud'.

„Ein Lebewohl“ (VII 97) zeigt in der Strophenform ein eigentümliches und fein empfundenes An- und Abschwellen der Hebungen in den einzelnen Zeilen. Von 2 über 3 steigen die Hebungen zu 5 und sinken dann wieder auf 4 zurück. Dadurch erhält die Strophe eine vollendete Abrundung, so z. Bsp. in Strophe 2:

Ich bin erwacht!
Der kosend mich umwunden,
Der süße Traum, ist eilig mir verschwunden,
Ließ mich allein in dunkler Nacht.

Zweimal wendet Hebbel eine Strophenform an, die wir in „Das alte Haus" (VI 267) und „Nachts" (VI 204) finden, wo die Strophe durch den letzten reimlosen Vers prägnant hervorgehoben wird. Einen mehr musikalischen Charakter tragen von jambischen Strophen: „Das Lied vom Schmied" (VII 82) und besonders: „Der Schmetterling" (VI 196) mit seiner kunstvollen Schlußfigur.

Von trochäischen Strophen haben wir die dem evangelischen Kirchenlied nachgebildete Form des „Quell" (VII 16) schon kennen gelernt. Recht wirkungsvoll sind auch die Strophen von „Menschenschicksal" (VII 77) und „Romanze" (VII 106), noch interessanter aber sind die zwei miteinander verwandten Romanzenstrophen: „Fortunat" (VII 88) und „Wiedersehen" (VII 109):

Fortunatus ritt zu Berg,
Sang ein Lied, voll Lust und Wonne,
Blickte nach dem Schlosse drüben,
Wie die Vögel nach der Sonne. (VII 88.)

Tummle, tummle dich, mein Rappe,
Hast mich tausend Mal getragen,
Aber nie zu schönerm Ziel,
Nie zu süßerem Behagen. (VII 109.)

Beide sind höchst melodisch, südlich sinnenfroh mit einem Einschlag ins Wehmütige, aber auch dieser dunkle Einschlag ist farbig, tiefviolett. Das alles aber ist mit den denkbar einfachsten Mitteln hervorgebracht. Die vierhebigen trochäischen Verse sind so gebaut, daß auf 3 Verse mit klingendem Ausgang immer einer mit stumpfem folgt. Wenn man sich also ganz an den klingenden Ausgang gewöhnt hat, kommt auf einmal wieder der beklemmende männliche Schluß, der besonders dadurch wuchtig hervortritt, daß durch ihn zwei Hebungen nebeneinander treten. Im „Fortunat" steht der stumpfe Vers an erster Stelle, im „Wiedersehen" an 3. Stelle, sodaß hier das Zusammenzucken, da es mitten im Fluß der Strophe erfolgt, noch stärker wirkt.

Bis hierher wurde fast ausschließlich die rhythmische Seite der Gedichte betrachtet, aber die Poesie hat noch ein zweites Ge-

staltungsmittel, den Gleichklang der Laute und Worte. Da wäre an erster Stelle an den Reim zu denken, aber seine Betrachtung möchte ich an den Schluß setzen, da gerade der Reim beim jungen Hebbel am wenigsten selbständig entwickelt ist und es auch in der von mir behandelten Epoche zu keiner besonderen Vollendung gebracht hat. Anders ist es mit Alliteration und Assonanz. Diese technischen Mittel sind bei Hebbel bodenständig. Sicher haben auch hier äußere Einflüsse mitgewirkt, aber ihr eigentlicher Kern liegt in Hebbel selbst.

Die Alliteration ist bei Hebbel sehr häufig. Manchmal ist sie bloßer Schmuck, manchmal trifft sie auch Wörter, die zugleich durch den Sinn verbunden sind. Am häufigsten ist die Alliteration auf w. So kommen in der ersten Strophe der „Redlichen Warnung" (VII 83) allein 11 w im Antlaut vor. Ich habe dabei allerdings auch unbetonte Silben mitgezählt.

Ferner:

Walle, Pilger, walle
Sonder Weile zu!
Suche, du wirst finden
Wundersüße Himmelsruh. (VII 16.)
Der hofft bei der Wellen und Winde Wut (VII 59.)
Wie ein säuselnder Westwind
Uns am Mittag die Wange kühlt. (VII 26.)

Es möge eine Blütenlese von Stellen folgen, wo andere Konsonanten alliterieren:

Die Bank zu grüßen, wo sie saß,
Den Busch, von dem sie Beeren aß. (VI 205.)
das Licht ist ew'ges Leben (VII 3.)
Lispeln leise, wie Laura (VII 26.)
Du Mädchen, sanft und mild (VII 80.)
Und in der Stund', wo man's ermißt,
Muß man's auf ewig meiden (VII 115.)
Riesen-Ruf (VII 125.)
Die Sonne war ihm gesunken (VII 25.)
Sonne Segenstrahl (VII 107.)

Die Blumenkron' im blonden Haar (VI 189.)
Meine gräßlich-große Schuld (VII 10.)
Er tröpfelt drei Tröpfchen (VII 52.)
Trägt nie ein Trauerkleid (VII 53.)

Fast noch häufiger als die Alliteration findet sich die Assonanz, weniger am Schluß der Verse als im Innern derselben. Während ich aber glaube, daß Hebbel die Alliteration wenigstens manchmal bewußt verwendet, entschlüpfen ihm die Assonanzen ganz unwillkürlich. Die Grundlage der Assonanzen ist Hebbels große Freude an vollen Vokalen, die einem bei fast allen Gedichten auffällt; von dort ist nur ein kleiner Schritt, daß sich die Vokale hier und da auch harmonisch gliedern. Man kann nun zwar leicht bei der Interpretation solcher Feinheiten zu weit gehen, ich habe aber bei meiner Untersuchung keine Buchstabenassonanzen gesucht, sondern nur bei lautem Lesen der Gedichte die Stellen herausgeschrieben, wo die Assonanz sich mir aufdrängte, und ich hoffe, daß ein empfängliches Ohr mir beipflichten wird.

Assonanzen treten naturgemäß zunächst an solchen Stellen auf, die auch den Reim tragen könnten. Da aber reimlose Verse bei Hebbel überhaupt nicht häufig sind, so bieten sich hierfür nur wenige Belege. Immerhin finden sich in der „Romanze" (VII 26) die Assonanzen: schwanket : hangen; Ufer : Kummer. Häufiger finden sie sich schon in den Zäsuren von Hebbels Nibelungenstrophen, besonders in der „Schlacht bei Hemmingstedt" (VII 90), so gleich in der ersten Strophe 2mal: Mühle : angezündet; Wogen : willkommen, ferner in Strophe 4, 9, 33. Manchmal assonieren nicht die 2 zusammengehörenden Verse, sondern die umarmenden (in Strophe 2, 3, 15, 16, 19) oder die umarmten (Strophe 11, 17, 27, 31) oder die gekreuzten Verse (Strophe 6, 12, 21, 24, 25, 29).

Viel häufiger finden sich Assonanzen in den Versen selbst versteckt. So assonieren nicht selten die den Reimen vorangehenden Worte:

bessrer Welten
Bettlers Zelten (VII 14.)

irgendwo
lichterloh (VII 82.)
ihn trägt die Luft
er schwelgt in Duft (VI 197.)
bin fest genug gegründet
ein Wolkenbruch verbündet (VI 268.)
Er schaute auf die Engelein
Die gaukeln in der Fenster Schein (VI 267.)

In dem kleinen Gedicht „Vogelleben" (VII 120) kehrt diese Technik sogar zweimal an entsprechender Stelle wieder:

dein Gefieder
Zweig hernieder

noch zufrieden
Gott beschieden.

Im Innern der einzelnen Verse finden sich dann oft malerische Assonanzen, die aber leicht, wenn man sie roh herausschält, den Hauch ihrer Schönheit verlieren. Ich will deshalb nur auf einige besonders charakteristische Stellen näher eingehen. Der Schluß der „Prachtode an die Packknechte" (VII 62) kommt durch die Häufung des a mit besonderer Wucht hervor:

Knallt, packt und fallt für Euer Vaterland!

In „Der Wahrheitsfreund" (VII 71) erhält der als Leitmotiv zweimal auftretende Vers eine bedeutsame Färbung durch das außerordentlich charakteristische ä:

Drum säe ich Zähne des Drachen.

Man muß sich das Gedicht laut vorlesen, um die Wirkung dieser Assonanz vollständig zu würdigen. Manchmal unterstützen sich Assonanz und Alliteration gegenseitig:

Was donnern die Kanonen, wo sonst nur Sensenklang
Mit Sichelschall (VII 90).

Alliteration auf bl und Assonanzen auf u und ü(ie) zeigt der folgende Vers, der dadurch eine träumerische Weichheit erhält:

als Blume blühet,
Als süßer Duft durch blaue Lüfte ziehet (VII 107)

Auch die lyrischen Stellen der „Rosa" (VII 28) gehören hierhin, so gleich die vier ersten Verse:

Der Tag war hin, die Nacht brach an,
Der Mond begann die bleiche Bahn,
Die Sterne hellten silberrein
Das dunkle Blau mit lichtem Schein.

Im Anfang fällt die Häufung des a auf, in der letzten Zeile aber malen die auf die dunklen Vokale u und au folgenden hellen Laute i und ei den Gegensatz der hellen Sterne und des düsteren Nachthimmels.

Besonders fein abgetönt sind die Vokale in „Der Knabe" (VII 105). Man nehme einmal die 2. Strophe vor:

Sturm erhob sich voller Wut
Brach die Rosen alle,
Junger Knabe, fromm und gut,
Weint ob ihrem Falle.
Sturm erhob sich voller Wut,
Brach die Rosen alle.

Schreibt man sich die betonten Vokale heraus, so ergibt sich folgendes Schema, über dessen harmonischen Bau man weiter kein Wort mehr zu verlieren braucht:

u o o u
a o a
u a o u
ei i a
u o o u
a o a

Nicht minder wirkungsvoll, wenn auch nicht auf eine solche Formel zu bringen, ist die 4. Strophe von „Der Mensch" (VII 108). Besonders fällt auf, daß unter den 28 betonten Vokalen dieser Strophe kein einziges a vorkommt, dagegen 10 u und 5 ü. Auch

Strophe 6 und 7 aus „Der Schäfer“ (VII 114) entzücken durch ihre Klangschönheit:

Und fühlst Du mich, so höre mich:
Herab vom Himmel senkt' ich mich,
Ich schweb' um Dich, ich web' um Dich,
Ich liebe, liebe Dich!

Beim eigenen lauten Vortrag der Strophe stört allerdings in Vers 3 die Schwierigkeit, „Ich schweb“ und „ich web“ differenziert zu artikulieren. Schließlich sei auch noch auf die Tonmalerei in der 3. Strophe von „Der Kirchhof“ (VII 100) hingewiesen.

Die Neigung, dieselben Klänge zu wiederholen, führt naturgemäß weiter dazu, einfach dieselben Worte wiederkehren zu lassen, wenn sie durch ihren Lautbestand oder durch ihren Bedeutungsinhalt eine besondere Potenz besitzen. Ich möchte diese Technik, die sich sehr ausgesprochen auch bei Schiller z. B. in der „Kindesmörderin“ findet „Annomination“ nennen nach dem Vorgang von Caspar Poggel in seinem Büchlein: Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge. Recklinghausen 1834.

Die Annomination ist bei Hebbel so häufig vertreten, daß man fast keine Beispiele anzuführen braucht. Man sehe sich nur „Kains Klage“ (VII 10) an, so wird man fast in jeder Strophe Belege finden. Besonders die dritte Strophe wimmelt davon. Das ganze Gedicht erhält durch die häufige Wiederkehr des Wortes „Blut“ einen grausigen Charakter. Eine Übergangsform zur Annomination ist auch die figura etymologica:

Er tröpfelt drei Tröpflein Blut ihm auf's Herz (VII 52)
Ein Reiter reitet hinab ans Meer (VII 59)
Der schönen Blüt' des blütenreichen Baumes (VII 97).

Die Annomination ist um so wirkungsvoller, je bedeutsamer das wiederholte Wort ist. In „Das Wiedersehen“ (VII 109), das überhaupt eine wahre Fundgrube für Annominationen jeglicher Art ist, findet sich im Anfang von Strophe 3 und 4 der Vers:

Blühende Orangenbäume,

wirkungsvoll wiederholt. Im 5. Teil des „Wiedersehens" häufen sich an der entscheidenden Stelle: Toten, Totenklause, Totenträger, Totenzimmer, um den düstergespenstigen Eindruck zu erhöhen. Vorher im 2., 3. und 4. Teil heben die neuen Sätze immer wieder an mit Wendungen wie: „Und er kommt, und er sieht, und er tritt, und er hört usw." Hier wirkt allerdings die ewige Wiederholung etwas langweilig.

Ganze Sätze werden wiederholt in „Der Knabe" (VII 105), eine ganze Strophe in „Der Ring" (VII 59), wo Strophe 5 kaum verändert als Strophe 8 wiederkehrt.

Auch zu Wortspielen wird die Technik verwandt, so

Als sie zu mir sagte:
„Dein Himmel liegt in deiner eignen Brust!"
Ich bin mir dessen nicht bewußt,
Vielmehr in Deinem Busen liegt der meine —
Läg' doch in meinem auch der Deine. (VII 54)

Ebenso: „Eins sei ewig" etc. (VII 40) und „Wie man anerkannt wird" (VII 44).

Schließlich ist noch der Reim zu betrachten. Er ist nicht Hebbels starke Seite. Originelle Reime finden sich fast nie, um so häufiger aber je zwei aus folgenden Dreigestirnen: Blick: Glück: zurück — Flut: Glut: Blut — Bild: mild: Gefild — Luft: Duft: Gruft — Kranz: Glanz: Tanz. Von sonstigen stereotypen Reimpaaren habe ich — Sonne: Wonne 9mal gezählt, geben: leben 16mal, Herz: Schmerz 20mal, Lust: Brust 23mal. Ein Hebbel eigentümliches, häufig wiederkehrendes Reimpaar ist rot: tot, das sich 14mal findet.

Auch unreine Reime sind sehr häufig. Er reimt unbedenklich ă: ā, ŏ: ō, e: ä, e: ö, eu: ei, i(ie): ü, obschon er doch durch seine Mundart gar nicht zu dieser Freiheit verlockt werden konnte. Wir haben hier vielmehr eine sklavische Anlehnung an Schiller vor uns.

Doch macht Hebbel auch im Reim Fortschritte. Während anfangs überhaupt kein Gedicht mit nur reinen Reimen vorkommt, übertreffen zum Schluß der von mir betrachteten Epoche doch die Gedichte mit ausschließlich reinen Reimen an Anzahl

diejenigen mit teilweise unreinen, und die unreinen Reime beschränken sich auf die am wenigsten anstößige Verbindung ī(ie) : ü.

Eine Reimspielerei, in der die Wiederkehr desselben Klanges mit dem Echo der Natur zusammengebracht wird, wobei dann der Inhalt des Gedichtes die Wesenlosigkeit des Echos symbolisch ausdeutet, ist „Ein nächtliches Echo" (VI 150). Ähnliche Versuche finden sich bei den Romantikern, so bei A. W. v. Schlegel. (Über die spätere Entwicklung des Reimes bei Hebbel vgl. Möller S. 37 ff.)

Zum Schluß der ganzen Untersuchung sei noch eine Hebbel eigentümliche Manier erwähnt. Er liebt es, seine Gedichte mit einem kurzen bedeutungsvollen Satz oder Ausruf einzuleiten, der die Grundidee des ganzen Gedichtes zusammenfaßt. So heißt es: „Zum Lichte ringt!" (VII 3), „Erzittert nicht!" (VII 12), „Freund, Dir lächelt die Welt!" (VII 36), „Unsterblichkeit!" (VII 38), „Mensch!" (VII 39), „Sei verkannt!" (VII 40), „Lästert die Freude nicht!" (VII 46), „Dulde, göttlicher Mann!" (VII 46), „Packknechte auf!" (VII 62). Damit erweckt Hebbel im Hörer unverzüglich die Stimmung, die als Grundlage des Gedichtes dienen soll, und er braucht sie im Verlaufe des Gedichtes nur noch weiter auszubauen.

